Детская энциклопедия





Коммунистом стать можно лишь тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество.

В. И. ЛЕНИН

АКАДЕМИЯ
ПЕДАГОГИЧЕСКИХ
НАУК СССР

ТОМ

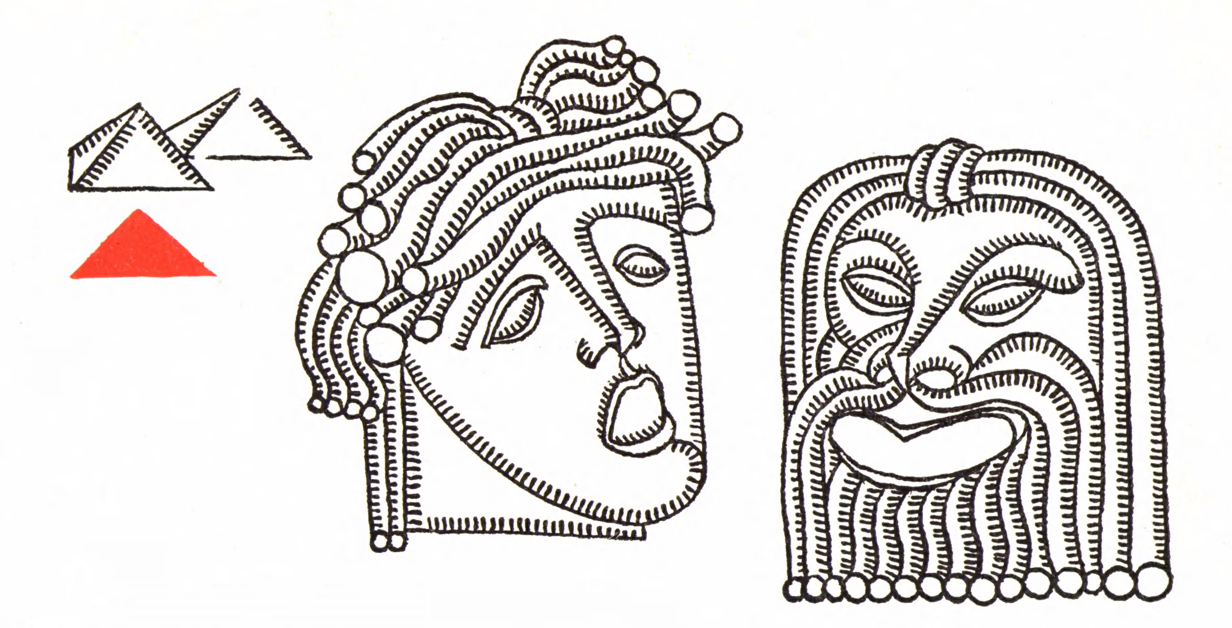
12

Второе издание

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ПРОСВЕЩЕНИЕ»
Москва
1968

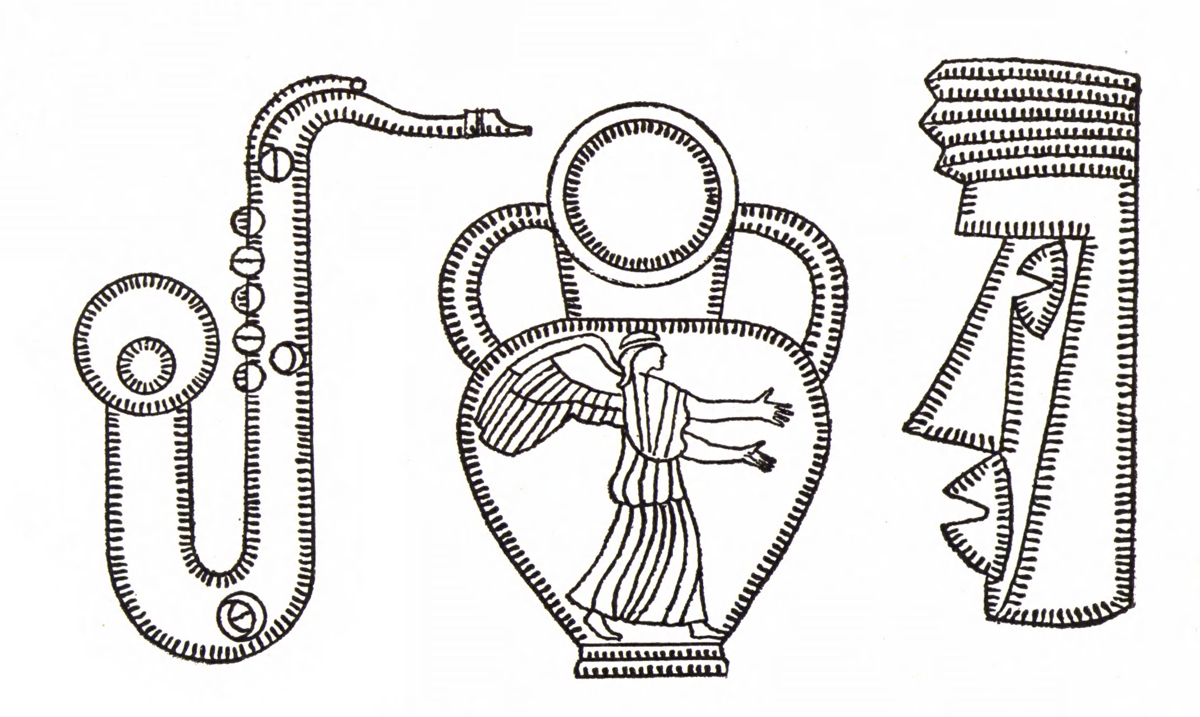






етская
нциклопедия

ДЛЯ СРЕДНЕГО
И СТАРШЕГО ВОЗРАСТА



Д 38 **Детская энциклопедия. Для среднего и старшего возраста. Изд. 2, т. 12. «Искусство». М., «Просвещение», 1968.**

640 с. с илл., 21 л. илл. (Акад. пед. наук СССР).

7—6 03

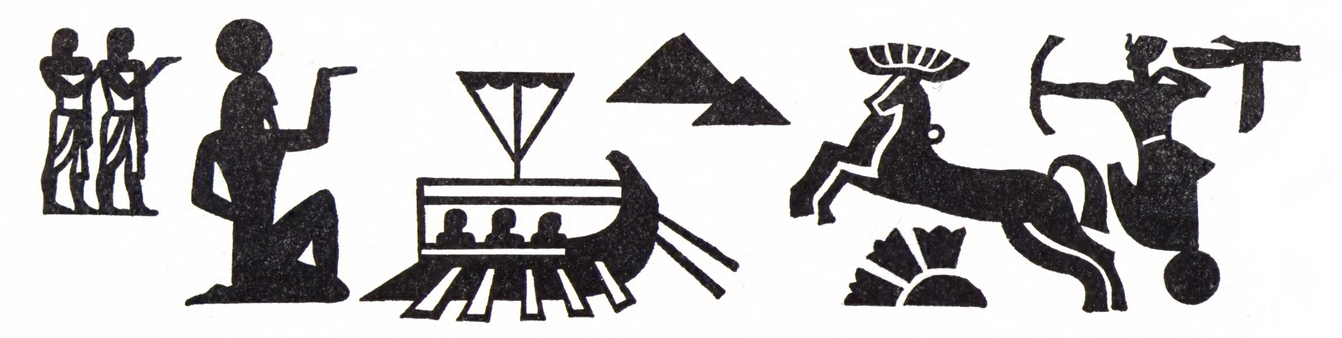


СОДЕРЖАНИЕ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Изобразительное искусство и его виды

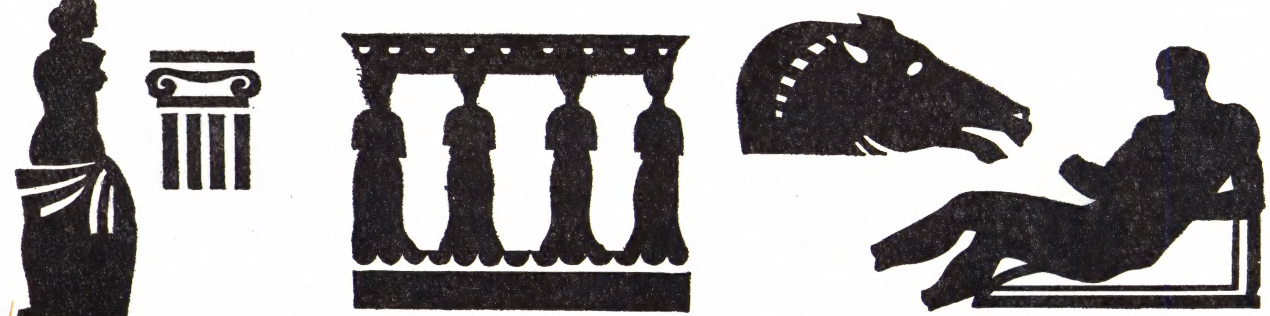
Искусство древнего мира и средневековья

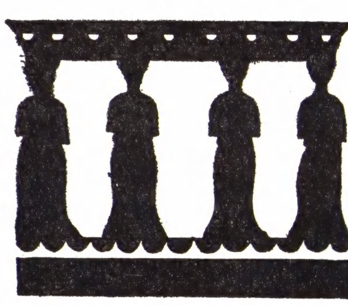


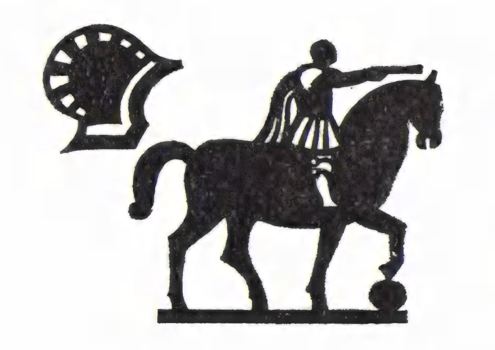


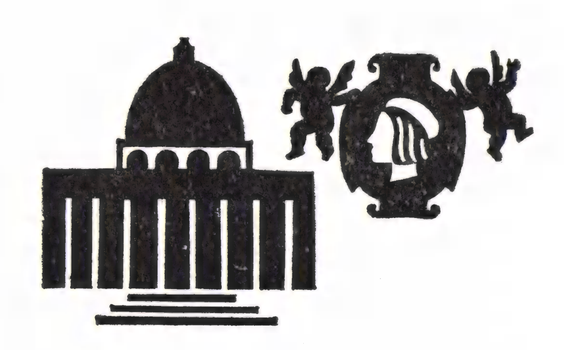
Искусство эпохи Возрождения

Искусство конца XVI—XVIII вв.



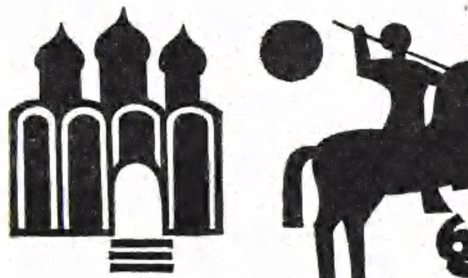




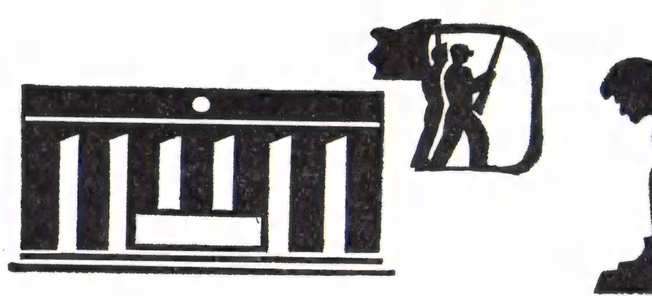


Искусство XIX—XX вв.

Русское искусство

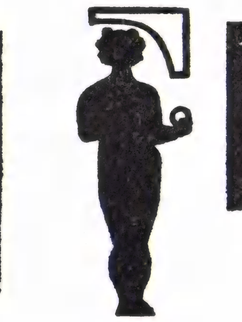




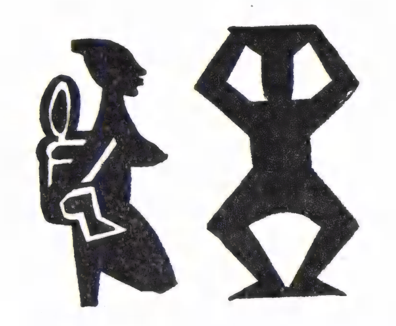
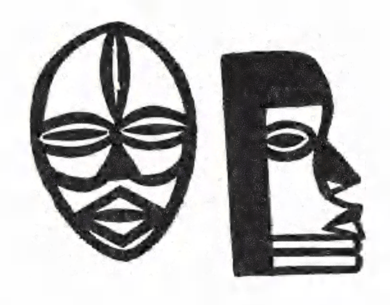




Советское искусство

МУЗЫКА

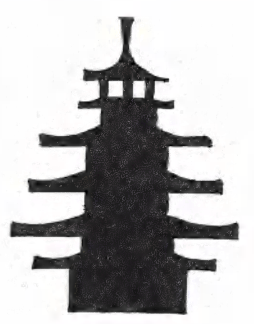



Музыка, ее язык и ее истоки

Зарубежная музыка XVIII—XIX вв.

Зарубежная музыка конца XIX — XX в.






Русская музыка

Советская музыка

ТЕАТР, БАЛЕТ, ЦИРК

Зарубежный театр



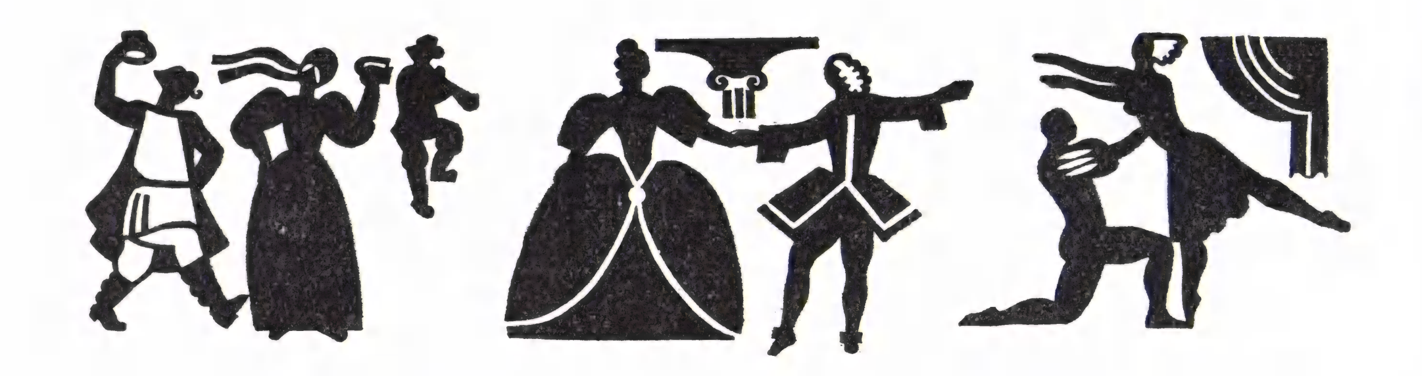


Русский театр

Советский театр

Театр кукол





Оперный театр

Балет

Цирк

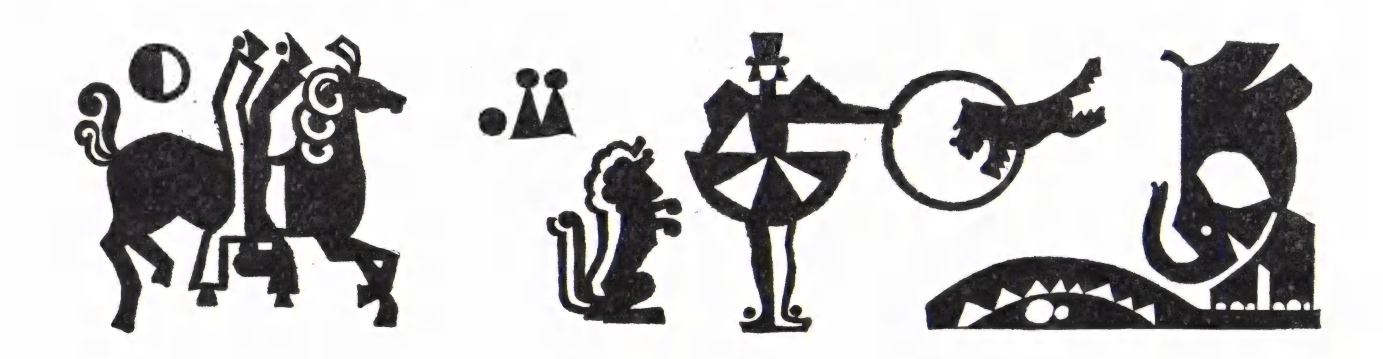
Кино, телевидение, художественная фотография

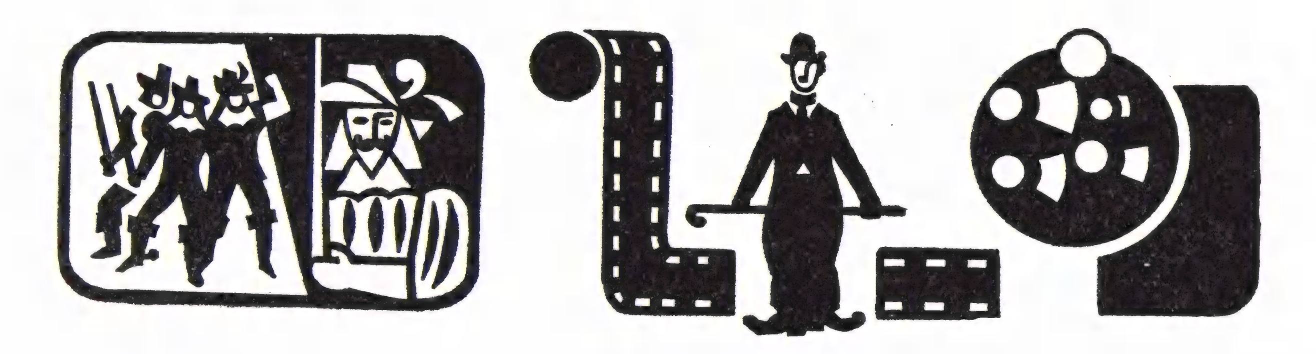
Немое кино

Р. Н. Юренев

Звуковое кино

Р. Н. Юренев



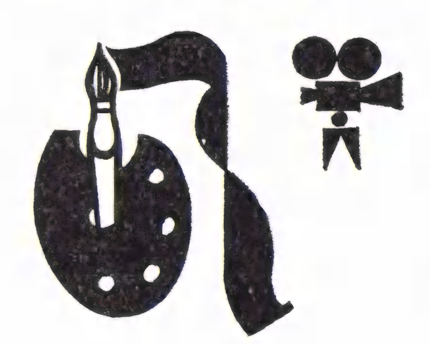
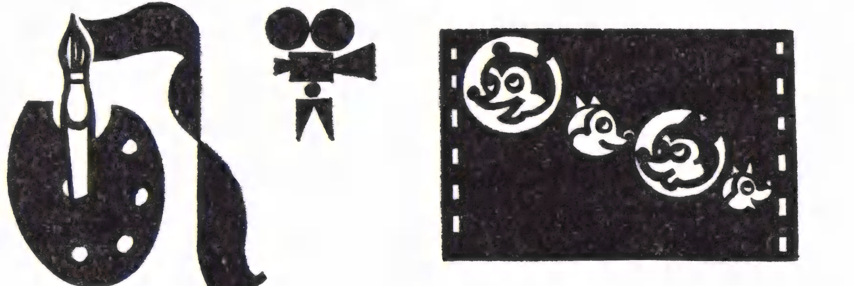


Телевидение

Художественная фотография

Справочный раздел

■


ИЛЛЮСТРАЦИИ НА ОТДЕЛЬНЫХ ЛИСТАХ

О ЧЕМ РАССКАЗЫВАЕТСЯ В ЭТОМ ТОМЕ

Дорогие юные читатели! Советский народ, руководимый Коммунистической партией, успешно строит коммунистическое общество. Вам, молодому поколению, предстоит не только активно участвовать в этом великом преобразовании нашей страны, но и работать и жить при коммунизме.

Член коммунистического общества должен быть всесторонне развитым человеком. А для этого он должен обогатить себя знанием не только науки и техники, но и искусства.

Искусство доставляет человеку много радости, учит видеть в жизни и в людях и прекрасное, и безобразное, помогает познавать жизнь в прошлом и настоящем, мечтать о прекрасном будущем.

В эпоху расцвета нашей социалистической культуры советскому народу и его подрастающему поколению даже в самых далеких уголках Советского Союза доступны все виды художественных богатств. Для вас, дорогие друзья, миллионными тиражами издаются книги, пишутся пьесы, выпускаются кинофильмы. Вы можете заниматься в литературных, драматических, хоровых и многих других творческих кружках; вы можете слушать лекции по истории искусства, знакомиться с произведениями лучших композиторов и художников в школе, по радио и телевидению, смотреть кинофильмы об искусстве.

Этот том введет вас в мир искусства, в мир прекрасного, познакомит с историей живописи, музыки, танца, театра, кино и цирка, расскажет о наиболее выдающихся явлениях советского искусства.

Произведения, созданные художниками, музыкантами и архитекторами,— замечательная летопись и прошлого, и настоящего человечества, летопись его дум и чаяний, его борьбы за светлое будущее. Чтобы лучше читать эту летопись по произведениям различных искусств, надо знать хотя бы в общих чертах историю искусства, разбираться в особенностях каждого вида искусства, в его языке, выразительных средствах.

Общие сведения о том, что такое искусство, как оно развивалось, вы получите из статей, помещенных в начале книги. А о сущности того или иного вида искусства прочтете в статьях, помещенных в начале каждого раздела. Вы найдете в книге и статьи, рассказывающие об искусстве Египта, Китая, Индии и других стран, начиная с древних эпох и кончая 60-ми годами XX в. После общих обзорных статей в большинстве случаев идут очерки о жизни и творчестве крупнейших мастеров искусства. Помимо текстовых рисунков, в книге имеются цветные и черно-белые полосные иллюстрации на отдельных листах. В соответствующих статьях вы найдете на них ссылки.

История искусства почти не изучается в школе. Между тем искусство становится потребностью советских людей. Разве не интересно познакомиться с важнейшими архитектурными стилями или узнать о том, как развивался театр, какой путь прошло самое молодое, но уже ставшее наиболее популярным из искусств — искусство кино!

Слова, звуки, краски, твердый мрамор и гранит благодаря труду замечательных художников вместили в себя всю историю жизни человечества, стали памятником его борьбы за всеобщее счастье. Задача данного тома энциклопедии — открыть читателям двери к этим богатствам науки и культуры.

Из-за недостатка места в книге нам приходилось выбирать из колоссального материала истории искусства лишь наиболее существенное, лишь самые необходимые сведения и понятия. **Узнать более подробно о жизни и творчестве художников, музыкантов, актеров вам помогут книги, указанные в рекомендательном списке (статья «Что читать по искусству»), помещенном в конце книги. В конце тома имеется также словарь-указатель, поясняющий встречающиеся в статьях имена, понятия и термины.**

В работе над томом принимали участие хорошо известные вам писатели, деятели искусства, крупнейшие ученые и педагоги нашей страны. Они писали свои статьи, стремясь раскрыть перед вами сокровища искусства — как прошлого, так и настоящего, помочь вам понять место и значение искусства в жизни и борьбе народов за светлое будущее.

Вел. Шацкая

ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО

Попытаемся дать определение...

На вопрос, что такое искусство, ответить и легко и трудно. Проще всего сказать: искусство — это художественная литература, живопись, скульптура, музыка, кино, театр, архитектура. Но это еще не ответ, а только перечисление различных видов искусства. Гораздо труднее дать логическое определение, т. е. указать на то общее, что лежит в основе всех этих видов. Почему, в самом деле, мы объединяем их одним понятием «искусство»? Ведь они очень разные! Что общего между романом и статуей, между симфонией и рисунком, между кинофильмом и архитектурным сооружением?

Можно сказать так: *искусство — это эстетическая деятельность человека*. Пишет ли он роман или картину, танцует в балете или проектирует монумент — он создает эстетические ценности. Это уже больше похоже на определение.

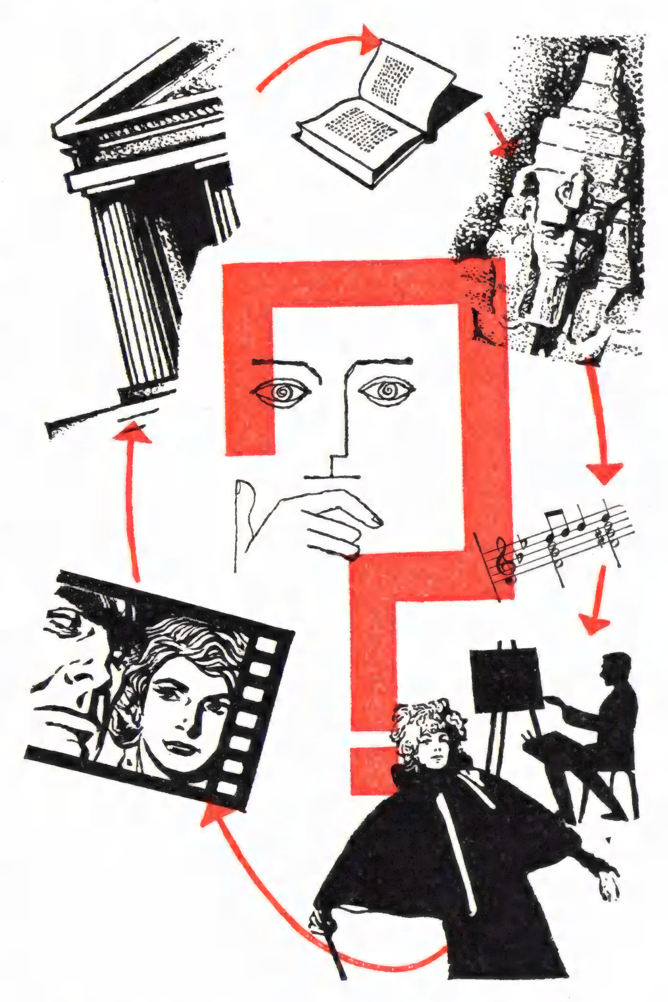
Однако оно сразу вызывает встречный вопрос: *а что значит эстетическая деятельность*? Мы можем расшифровать наше определение, пояснив, что *эстетическая деятельность совершается по законам красоты, направлена на созидание прекрасного и возбуждает положительные эмоции*. И это будет в общем верно, но опять несколько расплывчато. Ведь стремление к красоте проявляется и в науке, и в труде, и в повседневном обиходе. Всякое творчество в широком смысле слова есть творчество по законам красоты. Что же касается эмоций — волнения, радости, восхищения, смеха, сострадания, то они, как известно, вызываются не только искусством. Эти замечания серьезны, и дальше мы к ним вернемся.

А с другой стороны — разве в искусстве все и всегда прекрасно? Разве оно не показывает нам на каждом шагу и безобразное и отталкивающее? Что прекрасного в продажных и глупых героях «Ревизора» Гоголя?

На это ответить сравнительно легко: не нужно смешивать предмет, отраженный в искусстве, с самим произведением искусства. Есть известное изречение: «Нарисовать прекрасного старика и прекрасно нарисовать старика — не одно и то же». Произведение искусства может иметь своим предметом сколь угодно безобразные явления действительности, но само быть прекрасным. Прекрасным в своем понимании и оценке безобразного, в своей выразительности, в гармонии своих элементов. Герои «Ревизора» ничтожны, но комедия «Ревизор» как произведение искусства прекрасна.

Красота и правда

Вообще говоря, красота и в жизни и в природе совсем не означает миловидности, приятности. Она нечто большее — сила духа, гармония, глубина понимания. *В искусстве красота неотделима от внутренней правды, характерности*. Об этом хорошо сказал скульптор Роден: «В искусстве прекрасно только характерное. Характер — это глубокая правда любого явления природы, все равно — прекрасно оно или безобразно».



Что общего между романом и статуей, между симфонией и рисунком, между кинофильмом и архитектурным сооружением?



Балерина не просто танцует — она танцует влюбленную девушку, умирающего лебедя, злую колдунью, радость, скорбь...

Таким образом, произведения искусства (истинного, неподдельного) являются эстетическими ценностями, независимо от того, прекрасные или безобразные явления жизни в них отражены. *Эстетическая ценность произведений искусства определяется мерой внутренней правды, т. е. качеством отражения.* Но если так, то сама собой напрашивается необходимость дополнить наше первоначальное определение искусства как эстетической деятельности понятием отражения. *Искусство — эстетическое отражение действительности.*

Этим, кстати, мы ответим и на возражения нашего воображаемого собеседника о том, что эстетические ценности добываются не только искусством. И это правда. Красота есть и в математике, и в конструкции машины, и в спорте, и в шахматах, и во многом другом, что делают люди. Но только *в искусстве красота связана с широким эстетическим отражением жизни.* Шахматная партия изящна сама по себе и в себе: она ни о чем другом, кроме себя самой, не говорит нам. Гимнастические упражнения тоже красивы, но и гимнаст ни о чем не рассказывает — он только действует в пределах своей спортивной задачи. Где же проходит тонкая грань, отделяющая гимнастику от искусства — например, такого близкого к ней искусства, как балет? Она проходит, видимо, там, где пластические телодвижения начинают передавать некое содержание, о чем-то рассказывать. Балерина не просто танцует — она танцует влюбленную девушку, умирающего лебедя, злую колдунью, радость, скорбь. Здесь *эстетическое действие перерастает в эстетическое отражение, здесь начинается искусство.*

То же в архитектуре или в прикладном искусстве. Об одном здании мы скажем, что это просто дом, произведение строительной техники,— пусть даже оно построено добротно. О другом — что это художественное произведение, потому что оно не просто защищает человека от внешней среды, но, сверх того, говорит нам о вкусах, нравах, идеалах людей и о времени, в которое они живут (см. ст. «Архитектура»).

Художественный образ

В искусстве мы всегда воспринимаем не только то, что непосредственно сообщается нашему зрению или слуху, не только само действие, сам предмет, но и то, что кроется за ним. *Сущность того, что принято называть художественным образом, в том и заключается, что он в ограниченной форме выражает безграничное содержание, в немногом выражает многое, в отдельном — всеобщее.*

О чем говорится в повести Хемингуэя «Старик и море»? О том, как старый рыбак поймал большую рыбу и потерял ее? Как будто бы только об этом,— но огромный мир чувств и целая философия жизни встают за этим скупым, сдержанным повествованием.

Что изображает монументальная скульптура Мухиной «Рабочий и колхозница» — широко шагающих мужчину и женщину? Да, в ней всего две фигуры, но в них вместился пафос целой исторической эпохи, идея неотвратимого движения нового мира в будущее.

Или вот совсем скромное, маленькое произведение — рисунок французского художника XIX в. Домье: нарисовано ведро и прислоненная к нему метла. Казалось бы, что тут такого? А вы смóтрите на этот рисунок, и он вас до глу-



Огромный мир чувств и целая философия жизни встают за скупым повествованием Хемингуэя о старом рыбаке, поймавшем большую рыбу...

бины души трогает, погружая в атмосферу жизни трудовой бедноты, навевая целый рой представлений и чувств.

Поэтому и чувства, вызываемые искусством,— особые чувства, не совсем такие, как в обыденной жизни. Они велики, масштабны, они снимают границы между отдельным человеком и целым человечеством. Сострадая, например, Макару Девушкину, герою повести Достоевского «Бедные люди», мы сострадаем всем вообще «маленьким людям».

Итак, мы пришли к выводу, что *искусство — деятельность, эстетически отражающая жизнь, отражающая ее в художественных образах*, которые, как в фокусе, собирают в себе многообразные черты действительности. Но теперь перед нами встает еще один неизбежный вопрос: какую роль, какую социальную функцию выполняет искусство в обществе?

Искусство было всегда

Искусство увлекательно, оно волнует, вызывает большие чувства. А что оно делает практически для совершенствования жизни? Разве оно так же необходимо для жизни, как хлеб и вода, и так же нужно для прогресса жизни, как наука? Может быть, оно — духовная роскошь, без которой можно обойтись?

Вообразите себе нашего пещерного предка, одетого в звериные шкуры и вооруженного всего только каменным топором и дубиной против опасностей, подстерегающих его за каждым деревом. Ему было не до роскоши: суровая борьба за существование должна была поглощать его целиком. Однако этот первобытный человек, еще пленник природы, уже был и художником.

Некоторые древние пещеры представляют собой прямо-таки подобие музеев: стены и потолки покрыты нарисованными краской, вырезанными и выцарапанными силуэтами зверей — бизонов, мамонтов, диких лошадей, оленей. Встречаются и скульптуры животных, высеченные из скалы. Подумайте, какая это была тогда трудоемкая работа. И кроме того, люди каменного века (судя по аналогии с современными отсталыми племенами) отдавали свое время пляскам, пению, разыгрыванию театрализованных сцен охоты (см. ст. «Первобытное искусство»). Они, конечно, еще не называли эти свои занятия искусством, — вероятно, такого слова вовсе не было в их небогатой речи, а такого понятия — в их сознании. То, что мы теперь называем искусством, для них было одновременно и актом познания, и магическим обрядом, и воспитанием трудовых навыков, и средством сплочения коллектива. Искусство, таким образом, старше науки, старше земледелия, старше государства... оно моложе разве только труда, этого прародителя всего человеческого.

Проходят тысячелетия. Возникают древнейшие цивилизации — Древнего Египта, Ассирии, Древней Греции (см. статьи раздела «Искусство древнего мира и средневековья»). Общество разделилось на классы, его организация усложнилась, создалась сильная государственная власть. Человек уже подчиняет себе природу, его знания о мире колоссально возросли, он занимается математикой, астрономией, филосо-



Искусство было всегда и будет вечно...

фией. Науки заняли в обществе почетное место. Может быть, искусство теперь оттесняется на задний план, угасает? Ничуть не бывало — теперь-то и начинается его настоящий расцвет. Античная Греция была покрыта прекрасными храмами и статуями, — римский историк писал, что в Афинах было больше статуй, чем жителей. На огромных открытых сценах ставились трагедии профессиональных драматургов, устраивались состязания певцов и музыкантов.

Искусство продолжало и дальше свой путь в веках. Вслед за социальными переменами видоизменяются его характер, стиль, предметы и способы изображения, а место, занимаемое искусством в жизни, остается огромным. И никогда, какие бы трудные ни были времена, люди не переставали творить практически бесполезные сочетания слов, звуков, красок. Временами искусство переживает кризис, но никогда не умирает, возрождаясь и обновляясь с обновлением общественных отношений.

Искусство—и познание, и созидание, и общение

Очевидно, искусство служит людям как познание? Но разве наука, достигшая в наше время таких высот, не удовлетворяет сполна жажду познания *и почему необходим еще иной вид познания — художественный?*

Поставим вопрос шире: что вообще представляет собой положительная деятельность общественного человека? По-видимому, ее можно свести к трем основным процессам: *производству материальных и духовных ценностей*, *познанию и*, *наконец*, *общению людей между собой*. Эти три процесса взаимосвязаны и невозможны друг без друга: чтобы что-то создавать, надо познавать свойства и законы окружающего мира и при этом действовать совместно и согласованно с другими людьми, т. е. разумно общаться. Однако в развитом обществе эти процессы осуществляются разными профессиональными группами людей. Ученые заняты исследованием существующего, познанием его законов, но сами они, как правило, новых предметов, новых материальных ценностей не производят. Это делают уже другие: рабочие, инженеры, строители. А третья категория профессий обслуживает сферу самых разнообразных связей внутри общества. Это государственные и общественные деятели, педагоги, врачи, юристы, работники торговли и т. д.

Такое разделение труда кажется необходимым и разумным, но оно имеет свои отрицательные стороны, которые в особенности сказываются в эпоху капитализма, когда разделение труда доходит до крайнего раздробления. Человек оказывается замкнутым в свою узкую специальность, как в клетку, отгораживающую его от остального мира, и живет не всей полнотой своего существа, своих способностей и возможностей, а только их небольшой частицей. Его человеческая сущность ограничивается и обедняется. Об этом много писал Маркс, указывая, что калечащее действие разделения труда не является исторически непреодолимым. Оно будет преодолено в коммунистическом обществе, где «никто не ограничен исключительным кругом деятельности, а каждый может совершенствоваться в любой отрасли». Но в предшествующей истории, говорил Маркс, это закрепление за каждым особого круга деятельности является одним из главных моментов.

С художниками дело обстоит иначе. Сам характер их деятельности не позволяет им замыкаться в кругу узких интересов. Он требует

от художника наибольшей раскрытости миру, наибольшей отзывчивости и широты индивидуального бытия: это заложено как условие в самой деятельности эстетического отражения. Итак, даже внутри раздробленного мира искусство представляет собой фактор, противящийся раздроблению, и это необычайно важно.

Анализируя природу искусства, мы видим, что три названных процесса человеческой деятельности в нем как бы совмещены и представляют нечто единое, слитное.

В самом деле, *эстетическое отражение действительности есть тем самым ее познание.* Но искусство не только познает. Оно, сверх того, еще и творит, созидает. Ведь каждое произведение искусства — картина, фильм, поэма — представляет собой некий искусно созданный прекрасный предмет: в этом смысле искусство иногда называют священным ремеслом, а художника — мастером. *В искусстве мало что-то переживать, понимать — надо еще уметь делать, уметь воплотить, материализовать пережитое и познанное.* И художник это делает сам, не передоверяя никому другому.

И наконец, — это, может быть, самое главное — *искусство есть общение между людьми.* Самое высокое, духовно-нравственное общение, обмен не только идеями, но и чувствами. Оно обладает колоссальной силой внушения и является сильнейшим средством воспитания, формирования личности.

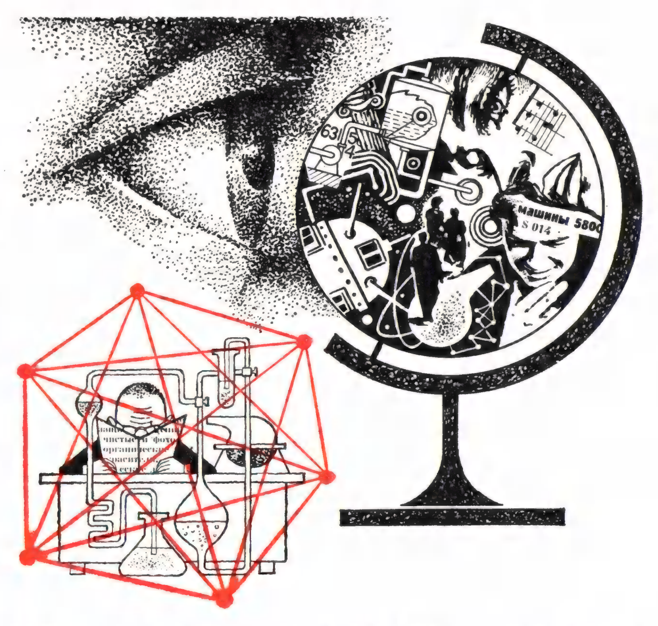
В этом единстве функций — *познания, созидания и общения* — каждая из них выступает в своеобразном качестве, неся в себе человеческое, духовное содержание.

Что, собственно, познает искусство, каков предмет его познания? Весь мир? Да, но под особым углом зрения, а именно мир с позиций человеческого отношения к нему, человеческого восприятия мира. Наука, особенно если говорить о точных или естественных науках, познает законы природы, независимые от человека. Наука поэтому абсолютно объективна: физик не должен давать волю своим эмоциональным предпочтениям, своим желаниям видеть действительность такой, а не другой, он должен остерегаться слишком примешивать свое «я» к своим выводам. А художник никак не может и не должен отрешиться от выражения своей личности в искусстве, потому что постигаемый им мир — это мир, зависимый от человека, *искусство же — самопознание человечества.* Какие мы сами, какие сокровенные возможности в нас заложены, как мы понимаем добро и зло, чего мы ждем от нашего, человеческого мира и чего нам в нем недостает — вот какого рода знания несет нам искусство. И воспринимаются они иначе, чем научные истины. Ведь *искусство не только познание, но и духовное общение*; чтобы такое общение состоялось, нужно взаимопонимание между художником и читателем (зрителем, слушателем). Оно возникает при соответствующей душевной настроенности со стороны воспринимающего. Другими словами: восприятие искусства — процесс активный, а не пассивный, обе стороны как бы идут друг другу навстречу. Зерно, брошенное художником, должно упасть на благодатную, подготовленную почву — тогда оно даст всходы. *Художник велик, если он уловил думу времени*, если он высказал то, что уже бродило и назревало в сердцах его современников, но еще неясно ими осознавалось.

Художник не только доводит это смутно бродящее до духовной проясненности, но и материализует его в том, что он творит. *Эта «модель мира» и есть произведение искусства: то, что художник познал и открыл, закрепляется в нем на века. Поэтому общение людей посредством искусства долговечно и прочно.*

* * *

Искусство — прообраз универсальной творческой деятельности, неурезанной, нерасчле-



Художник не может быть замкнут в свою узкую специальность—он должен быть открыт миру, он должен отзываться на все, что происходит на земле...



Искусство есть духовное общение между людьми, но, чтобы оно состоялось, нужно взаимопонимание между художником и читателем или зрителем, слушателем...

ненной, воссоединяющей в себе работу ума, сердца и рук. Оно расширяет границы личности, не допуская ее замкнуться в самой себе. Роль искусства была неизменно велика на всех этапах человеческой истории. Она вырастает еще больше в эпоху социализма, являющегося первым этапом коммунистического общества. Когда же будет построено коммунистическое общество, можно думать, что значение искусства возрастет, как никогда, и самые различные виды человеческой деятельности, производственной и научной, в свою очередь сблизятся по своему характеру с деятельностью художественной.

ИСКУССТВО СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Искусство, которое *правдиво отображает жизнь общества в ее революционном развитии и способствует приходу светлого будущего, и есть искусство социалистического реализма.*

Искусство это родилось в эпоху борьбы и победы рабочего класса. Оно — продолжение традиций мирового реалистического искусства.

Основоположником направления социалистического реализма в литературе был великий пролетарский писатель Максим Горький (см. т. 11 ДЭ, статьи «А. М. Горький», «Социалистический реализм — метод советской литературы»). Вслед за ним и другие писатели, художники, скульпторы, актеры и режиссеры сделали героями своих произведений рабочих, крестьян — тех, кто должен победить в надвигающейся революции. И они действительно победили.

С рождением Страны Советов искусство социалистического реализма расцвело во всех видах и жанрах. Это можно увидеть, обратившись, например, к театру, который обладает особенно сильным воздействием на людей, потому что каждый спектакль — это итог творческих усилий большого коллектива.

Посмотрите спектакль «Егор Булычов и другие», поставленный многими театрами нашей страны. Эта замечательная пьеса, широко признанная и любимая зрителем, написана в 1932 г. Горьким — зрелым мастером, достигшим полного расцвета своего таланта. В чем же заключается сюжет «Егора Булычова»?

Купец, наживший большое состояние, в течение многих лет верил в незыблемость капиталистического уклада и церкви, считал такое положение вещей нормальным. Но вот война, разруха, голод и страшная нищета народа заставляют его задуматься, а затем и совсем разувериться в правильности уклада жизни. Разо-

чаровался Булычов и в религии и церкви, которая призывала народ к смирению и именем бога направляла на кровопролитную войну. Булычов наконец понимает, что и сам он «не на той улице жил». Слабея и морально и физически, он тяжко заболевает. А вокруг него разгорается борьба. Его дочь Шурка, студент Тятин, революционер Лаптев хотят ему помочь, открыть правду. Но вся семья во главе с попом Павлином стремится удержать Булычова в прежних воззрениях на жизнь.

Спектакль по этой пьесе режиссер мог бы поставить по-разному. Ведь можно пьесу Горького поставить и так, что она превратится в мрачную семейную драму, в повествование об умирающем купце. И больше ничего. Но для того чтобы спектакль «Егор Булычов» отвечал требованиям искусства социалистического реализма, режиссер должен стремиться оттенить социальное звучание пьесы и особенно ярко выявить те места в ней, где видны ростки светлой, новой жизни. Подчеркивая и выявляя это, создатели спектакля — в Театре им. Евг. Вахтангова Б. Захава (1932), во МХАТе Вл. И. Немирович-Данченко и В. Сахновский (1934) — добивались того, чтобы зритель ясно почувствовал, как закономерна сама смерть Булычова — представителя умирающего класса. Потому его смерть и не вызывает особого сожаления. Ведь в то самое время, когда больной Булычов мечется, не зная, что ему делать, за окнами его мрачного дома уже слышатся молодые голоса, звучат революционные песни. Это новое, сильное поколение, которое знает, что ему делать. Шурка распахивает окна, в комнату врывается струя свежего воздуха, напоенного революционным духом восставшего народа. Сама Шурка с развевающимися рыжими волосами подобна горящему факелу. Завороженно глядит она на улицу, радостно приветствует рабочую демонстрацию. И мы верим — она найдет место в жизни и будет жить «на своей улице».

Столь же ярко черты социалистического реализма выражены и в искусстве других советских мастеров: живописцев, композиторов, графиков, скульпторов, кинематографистов.

Что же объединяет лучшие произведения советских художников — представителей различных видов искусства, будь то скульптура В. Мухиной «Рабочий и колхозница» или балет Б. Асафьева «Пламя Парижа», гордость советского киноэкрана — фильмы «Броненосец «Потемкин» режиссера С. Эйзенштейна и «Чапаев» братьев Васильевых или полотно «Допрос коммунистов» Б. Иогансона и армянские пейзажи М. Сарьяна, «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского или «Ленинградская симфония» Д. Шостаковича, под знамена самого передового направления в искусстве — социалистического реализма? Прежде всего это *подлинный оптимизм и человечность*, это общность идейных позиций и взглядов, общность мировоззрения, это *высокая идейность, глубокая народность и партийность.*

Свое замечательное произведение — «Ленинградскую симфонию» Шостакович написал в годы Великой Отечественной войны в осажденном Ленинграде. Композитор с потрясающей силой и убедительностью выражает в музыке мужество советского народа, уверенность, что будут разгромлены полчища, которые дерзнули вторгнуться в великую страну социализма.

Искусство социалистического реализма привлекательно для всех передовых людей мира и для всех прогрессивных художников. Недаром среди творцов этого направления, идущих вместе с пролетариатом, такие крупные мастера, как писатели Л. Арагон, Н. Хикмет, Б. Брехт, скульптор Ф. Кремер и многие другие...

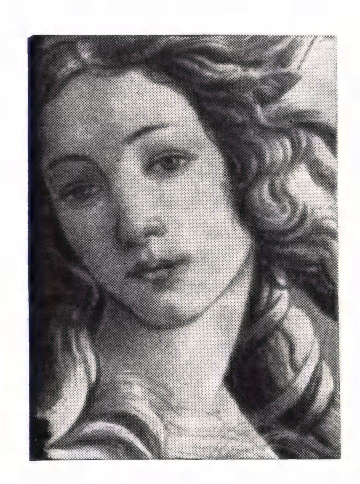
Искусству социалистического реализма свойственны особое обаяние художественного открытия мира, глубокая правда жизни, которую ощущает каждый зритель, читатель, слушатель. Это не просто достоверное изображение того, что встретилось мастеру, но, кроме того, еще и открытие для всех постигнутых художником законов жизни, закономерностей ее движения. Художник социалистического реализма предвидит и показывает нам те, может быть, едва заметные ростки, из которых вызреет новое, светлое, чему суждено победить. И за это новое художник призывает бороться во имя торжества гуманизма, для счастья всего человечества, убеждая нас силой искусства в величии и благородстве прогрессивных идей.

Ведь у трудящихся и у тех, кто посвятил им свой художественный талант, — цели единые, хотя и разные пути. Об этом с высокой поэтической страстностью говорил Маяковский:

Пролетарии
приходят к коммунизму
низом —
низом шахт,
серпов и вил, —
я ж
с небес поэзии
бросаюсь в коммунизм,
потому что
нет мне
без него любви.

■







изобразительное ИСКУССТВО

ТВОРИТЬ И ТРУДИТЬСЯ!

Вы молоды, пытливы и любознательны, современники счастливой эпохи, когда на обломках старого мира воздвигается светлое, просторное здание нового мира — коммунизма.

Вы, законные наследники многих и многих поколений борцов за свободу, можете и должны обладать теми духовными богатствами, которые накоплены людьми, не щадившими себя во имя созидания прекрасного.

Подлинная красота искусства вечно живет в памяти народов и поколений. Когда осмысливаешь великие произведения, оставленные нам в наследство ваятелями прошлого, прежде всего поражает сознательное стремление мастеров раскрыть все величие и безмерную красоту человека.

Подлинный художник-творец идет вперед, а не цепляется за то, что было найдено и выполнено другими. Надо поднимать целину и в искусстве, вгрызаться в глубокие пласты жизни, отделять сердцевину от всего поверхностного, наносного, пробиваться к центру, а в центре искусства — человек и его думы.

Без труда, постоянной сосредоточенности, настойчивости и высокого чувства гражданской ответственности любой талант так и останется неразвитым. Мозг и руки... Их единство всегда творило чудеса. Нет труда без умелых рук, без опыта, без воли к конечной цели.

Учитесь работать не только у великих художников, но и у тружеников всех профессий; вырабатывайте в себе характер рабочего человека.

Молодость всегда озаряет искусство. Порывы юных, их отзывчивость и восприимчивость рождают творческий подъем в искусстве. В любом возрасте оберегайте чувство молодости.

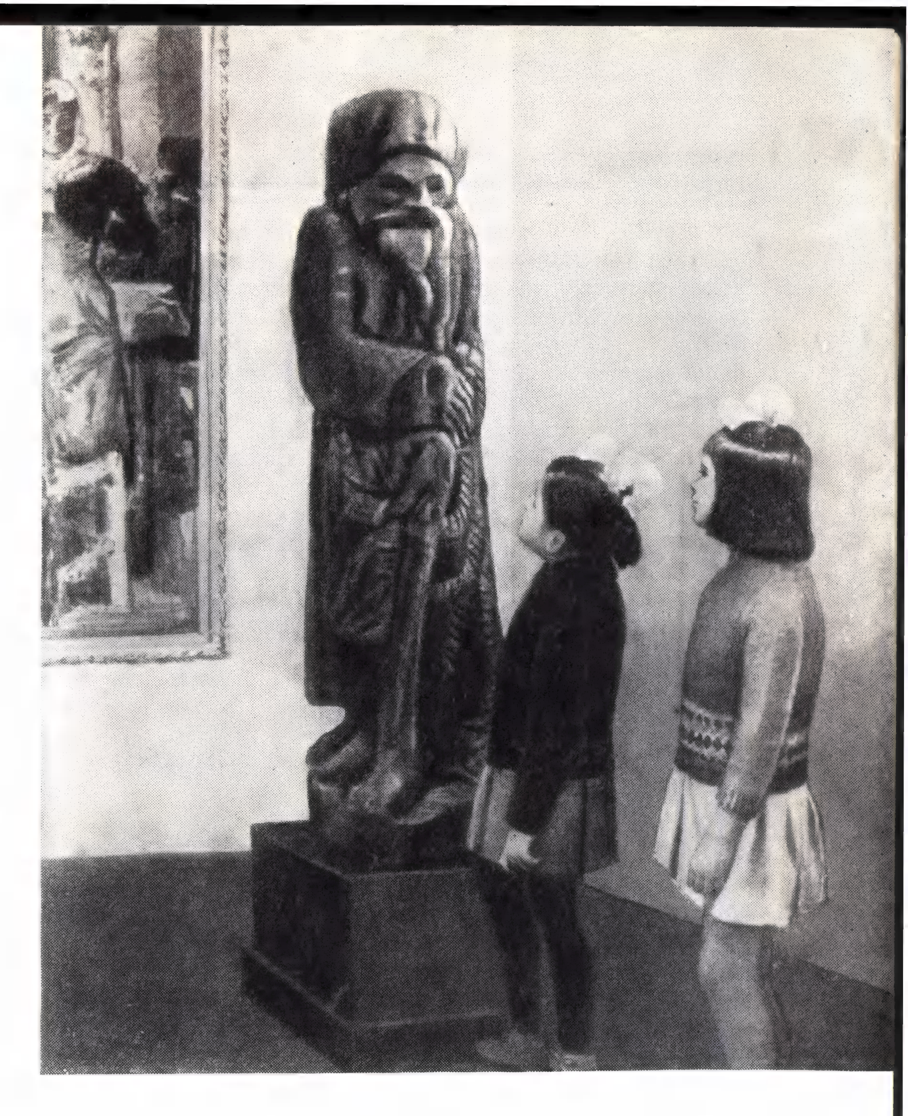
Гуляйте, друзья, ходите в походы, увлекайтесь футболом, но и любите искусство. Укрепляйте мускулы, но и воспитывайте свой вкус, отличайте поддельное, фальшивое от подлинной красоты.

Друзья, обгоняйте время! Живите так, чтобы каждый день казался новым. Только так можно сохранить драгоценный огонь задора.

Жить надо с расправленными крыльями!

С. Коненков





ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ЕГО ВИДЫ

ЧТО ТАКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

В этой части тома, которая называется «Изобразительное искусство и его виды», мы расскажем вам о живописи, скульптуре, графике и архитектуре. Но прежде чем говорить о каждом из этих видов искусства, мы должны сказать, почему их называют изобразительными, каковы их общие черты, что объединяет их и что отличает от других искусств.

На фотографии: в одном из залов Третьяковской галереи. В центре — скульптура работы С. Т. Коненкова «Старичок-полевичок» (1910, дерево).

Итак, живопись, графика, скульптура и архитектура называются изобразительными искусствами потому, что их образы существуют в реальных, зримых формах. В отличие от музыки, кино, театра, литературы изобразительные искусства не способны передавать мир во времени, в движении, в развитии. Они ограничены только одним мгновением,—мастер не может показать, что было раньше и что будет после. Образы изобразительного искусства существуют не во времени, а в пространстве, поэтому изобразительные искусства иногда называют про-

странственными. Этот термин, хотя он и не так широко распространен, более подходит для всех рассматриваемых видов искусства: ведь произведения архитектуры ничего не изображают. Особенно полными и зримыми образы изобразительного искусства бывают тогда, когда живопись, графика, скульптура и архитектура выступают в единстве.

Изобразительное искусство отображает действительность в зримых формах. Но это вовсе не значит, что оно показывает нам только внешнюю сторону жизни, не раскрывая душевный мир людей и внутренний смысл событий. Напротив. Художник, скульптор, график, так же как и композитор и режиссер, кинооператор и писатель, по-своему передают существующий мир во всей его сложности, учат видеть и понимать то, что нас окружает.

Изобразительное искусство существует с древнейших времен (см. ст. «Первобытное искусство»), и люди бережно собирают и пишут его историю. Искусство различных стран и эпох обладает неким общим языком, общими чертами, и поэтому мы способны понимать не только творчество своих современников и соотечественников, но и искусство других эпох, стран и народов. Узнав тайны языка живописи, скульптуры, архитектуры, вы сможете лучше понять изобразительное искусство Древней Руси, Древней Греции и Древнего Рима, Франции и Голландии, Испании и Германии, искусство наших дней, лучше оценить творчество великих мастеров мира.

■

ЖИВОПИСЬ

Живопись — один из древнейших видов искусства. До наших времен дошли изображения животных и людей, сделанные еще в эпоху первобытного общества на стенах пещер. С тех пор прошли многие тысячелетия, но живопись всегда оставалась неизменным спутником духовной жизни человека. В последние века она, бесспорно, самый популярный из всех видов изобразительного искусства. Как и всякая самостоятельная ветвь художественного творчества, живопись обладает целым рядом неповторимых, оригинальных особенностей. Она повествует о жизни, запечатлевает людей, природу, окружающий человека предметный мир посредством *зрительных образов*. Эти образы создаются при помощи целой системы приемов, разработанных многими поколениями художников.

Как технически пишется картина? До XV—XVI вв. в Европе ее основанием (материалом, на котором пишется картина) чаще всего служило дерево различных пород, а на Востоке — шелк, пергамент, рисовая бумага и т. д. Современные мастера за сравнительно редким исключением используют в качестве основания холст. Для того чтобы холст мог впитать и удержать в себе краску, его сначала обрабатывают раствором клея (проклеивают), затем грунтуют, нанося плотный слой специальной смеси. На загрунтованный холст красками наносится изображение. Современные художники чаще всего используют масляные краски. До конца XIV в. наиболее распространенной техникой живописи была те́мпера (краска, приготовленная на смеси яйца с водно-клеевым раствором, а также с уксусом, квасом или вином). Сегодня темпера — лишь одна из техник, чаще всего используемая в монументальной живописи. Иногда для создания картин берут водяные краски (акварель, гуашь) или сухие разноцветные мелки (пастель). Однако эти техники чаще употребляются для создания произведений графики (см. ст. «Графика»).

Прежде чем взяться за кисть, художник обычно рисует в предварительных набросках (эскизах), а затем и на полотне облик действующих лиц, формы предметов, контуры обстановки, намечает построение (композицию) будущей картины.

Если рисунок составляет, так сказать, основу, скелет живописного произведения, то плоть и кровь ее — цвет, колорит, важнейшее и драгоценнейшее из преимуществ живописи по сравнению с другими видами изобразительного искусства. Колорит — это цветовой строй картины, богатство и согласованность цветовых оттенков. И. Е. Репин писал: «Краски у нас — орудие, они должны выражать наши мысли. Колорит наш — не изящные пятна, он должен выражать нам настроение картины, ее душу, он должен расположить и захватить всего зрителя,

«ЖИВОПИСЕЦ, БЕССМЫСЛЕННО СРИСОВЫВАЮЩИЙ, РУКОВОДСТВУЯСЬ ПРАКТИКОЙ И СУЖДЕНИЕМ ГЛАЗА, ПОДОБЕН ЗЕРКАЛУ, КОТОРОЕ ПОДРАЖАЕТ В СЕБЕ ВСЕМ ПРОТИВОПОСТАВЛЕННЫМ ЕМУ ПРЕДМЕТАМ, НЕ ОБЛАДАЯ ЗНАНИЕМ ИХ».

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ



И. Е. Репин. Не ждали. 1884. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

как аккорд в музыке». Художники используют цвет не только для передачи реальной окраски предметов, но и для создания определенного настроения, для целей поэтического воплощения замысла. Рассмотрите цветную репродукцию картины Серова «Девочка с персиками» (см. илл., стр. 272—273). Голубовато-серый тон, оттененный розовым пятном платья девочки, пронизывающие каждый миллиметр полотна оттенки и отражения трепетного, мерцающего света — все это создает то впечатление свежести, чистоты, юной радости жизни, которое составляет самую сущность картины. А какую огромную смысловую роль играют контрасты черного и белого в трагическом повествовании В. Сурикова «Боярыня Морозова» (см. илл., стр. 264 — 265)!

Живопись бывает двух основных видов: монументальная и станко́вая. Монументальная живопись так или иначе связана с архитектурой: это роспись стен и потолков зданий, украшение их мозаикой, витражами, фресками (см. ст. «Монументальная живопись»).

Станковыми называют картины, которые не составляют неотъемлемой части какого-то архитектурного целого или художественного ансамбля и имеют самостоятельное значение. У станковой живописи есть много разновидностей — жанров. Важнейшие из них — бытовой, исторический, портрет, пейзаж, натюрморт.

К историческому и бытовому жанрам принадлежат такие полотна, в ко-

торых есть действие, рассказ, повествование и запечатлены какие-либо современные или исторические общественные события, сцены из повседневной жизни людей. Таковы, например, «Утро стрелецкой казни» Сурикова, «Не ждали» Репина, «Допрос коммунистов» Иогансона, «Сенокос» Пластова и т. д.

Сюжет в живописи обладает множеством своеобразных черт. В отличие от писателя художник не может показать цепь событий, происходящих в разных местах, в разное время. Он ограничен пределами одного момента и неизменной обстановки. Стало быть, живописец должен отыскать и рельефно изобразить такую ситуацию, в которой наиболее полно и разносторонне раскрываются и характеры действующих лиц, и их взаимоотношения, и весь смысл запечатленного события.

Достижению этой цели помогает *художественный язык* живописи. Ведь автор картин *рассказывает показывая*. В этом *зрительном повествовании* и цвет — яркий или тусклый, спокойный или пламенеющий, и движение линий — стремительное, напряженное или плавное, замедленное, и многие, многие другие особенности живописного решения обладают большой выразительностью, способствуют раскрытию чувств, мыслей, настроений. Вот почему содержание сюжетной картины в полной мере сможет постигнуть лишь тот зритель, который увидит в ней не только определенный событийный рассказ, но и его живописное воплощение.

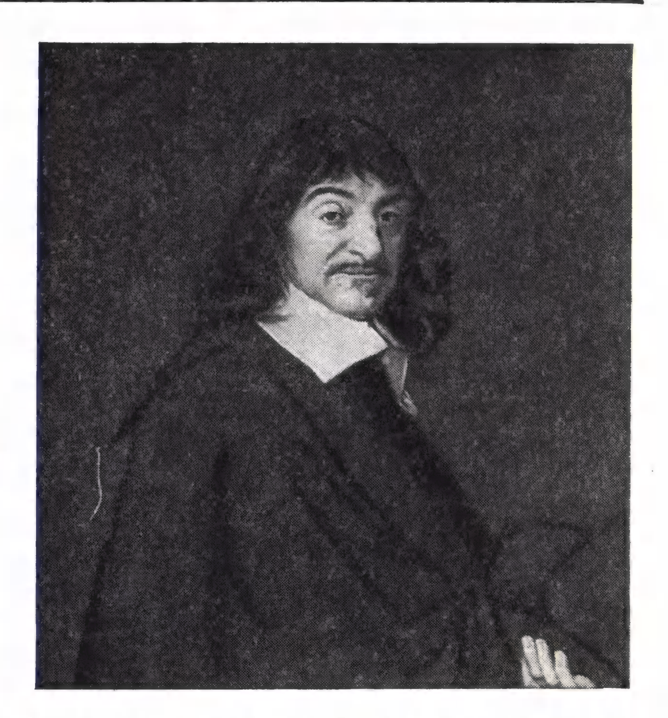
Исторический и бытовой жанры предоставляют художнику широкие и разносторонние возможности изображения жизни людей, окружающего их мира.

В произведениях иных жанров словно бы выделяется, отдельно рассматривается лишь какая-то одна из граней бытия. Так, п о р т р е т воспроизводит облик человека. В иных случаях герои портретных полотен показаны в привычной для них житейской обстановке, в других мы не встречаем никаких дополнительных деталей (аксессуаров). Но всегда центральная тема портрета — изображение человека.

Первая ступень мастерства портретиста — умение достигнуть точного сходства с моделью. Но это именно только первая ступень. Главная и, конечно, самая трудная задача художника в этом жанре — правдиво, ярко, убедительно раскрыть внутренний мир изображаемого человека, основные черты его характера, психологии.

«ЖИВОПИСЬ — ЭТО ПОЭМА В КРАСКАХ, ПОЭЗИЯ — ЭТО КАРТИНА В СЛОВАХ».

Древнекитайский художник ВАН ВЭЙ



Ф. Гальс. Портрет Декарта. 1640-е годы. Холст, масло Лувр. Париж.

Превосходные образцы портретного мастерства мы встречаем в творчестве Рембрандта, Веласкеса, Кипренского, Репина, Серова, Нестерова, Корина и других.

Произведения живописи, изображающие картины природы, относятся к жанру п е й з а ж а. Мастера этого жанра передают наиболее характерные, типичные, существенные черты облика природы той или иной страны, края, места. Однако цель подлинного мастера пейзажного искусства — не просто запечатлеть тот или иной вид, но отразить взаимодействие между миром природы и миром человеческих чувств и настроений. А это всегда связано с мировоззрением художника, определенными идеями, переживаниями. Например, пейзаж в знаменитой «Владимирке» Левитана (1892, Третьяковская галерея, Москва), изображающий дорогу, по которой в царские времена гнали на каторгу арестантов, словно бы сгущает чувства тяжести, скорби, глубокой горечи. В пейзаже Саврасова «Грачи прилетели» (см. илл., стр. 264—265) зрелище ранней русской весны внушает чувства светлой надежды, легкой, задумчивой грусти. Проникновенные образы родной природы мы встречаем и во многих работах таких

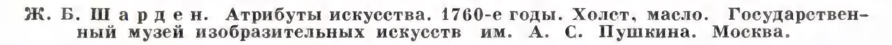
мастеров советского пейзажа, как И. Грабарь, М. Сарьян, С. Герасимов, в картинах Г. Нисского, А. Дейнеки, Ю. Пименова и ряда других художников.

Задача жанра, именуемого натюрморт,— изображение различных предметов повседневного обихода, фруктов, цветов, обстановки человеческой жизни. Французское словосочетание «натюрморт» в буквальном переводе означает «мертвая природа». Действительно, в картинах этого жанра показываются только неодушевленные предметы. Однако подлинно художественные натюрморты отнюдь не безжизненные копии натуры. Так же как и в пейзажах, в натюрмортах своеобразно отражаются представления современников о прекрасном, их думы и настроения. Например, в советском отделе Третьяковской галереи вы можете увидеть натюрморты Машкова «Снедь московская. Хлебы» (см. илл., стр. 289), «Снедь московская. Мясо, дичь». Художник изобразил продукты — сочные, дразнящие в своем пиршественном великолепии. Он воспел обилие даров земли, ее плодородие, щедрость. Такой характер изображения красноречиво говорит о жизнеутверждающем взгляде на мир, полнокровном оптимизме. Сходные черты, хотя и всякий раз индивидуально выраженные, мы можем найти в замечательных натюрмортах советских художников П. Кончаловского, М. Сарьяна и других.

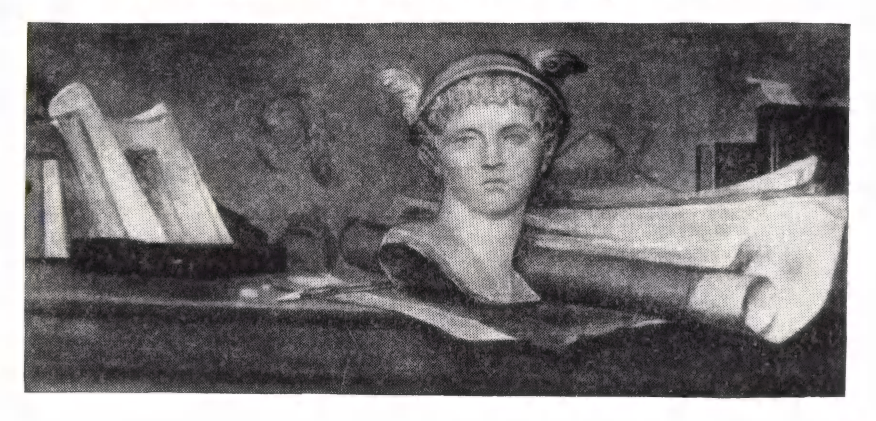
Таким образом, все жанры живописи — каждый посвоему — могут выразить большие идеи и чувства, волнующие людей.



И. И. Левитан. Весна. Большая вода. 1897. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



Ж. Б. Шарден. Атрибуты искусства. 1760-е годы. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва.



Монументальная живопись



Рафаэль. Росписи Станцы делла Сеньятура *Справа* — фреска «Философия» («Афинская школа»), *слева* — «Поэзия» («Парнас»). 1509—1511. Ватикан. Рим.

Монументальная живопись всегда связана с архитектурой. Она украшает стены и потолки общественных зданий. В прошлом расписывали главным образом храмы, сейчас — дворцы культуры, вокзалы, гостиницы, санатории, стадионы. Такая живопись должна быть выполнена из долговечных материалов, чтобы вместе со зданиями существовать века. Творцы росписей, изображая исторические события или сцены из современной им жизни, стремятся передать свое представление о мире, передовые идеи своего времени. Монументальная живопись воспитывает художественный вкус у широких масс зрителей.

В. И. Ленин придавал большое значение монументальной живописи. В 1918 г. в беседе с наркомом просвещения А. В. Луначарским В. И. Ленин заметил: «Кампанелла в своем «Солнечном государстве» говорит о том, что на стенах его социалистического города нарисованы фрески, которые служат для молодежи наглядным уроком по естествознанию, истории, возбуждают гражданское чувство, словом, участвуют в деле воспитания новых поколений. Мне кажется, что это далеко не наивно и, с известным изменением, могло бы быть нами усвоено и осуществлено теперь же...» (О Кампанелле см. т. 8 ДЭ, ст. «Томмазо Кампанелла»). Ленин называл такое искусство «монументальной пропагандой», подчеркивая этим силу воздействия монументального искусства на широкие массы трудящихся.

Каковы же задачи художника-монументалиста?

Монументальная живопись расположена на стенах, потолках, сводах, нередко она переходит с одной стены на другую. Рассматривают росписи двигаясь по зданию, иногда даже с улицы, через большие стекла современных зданий. Иначе говоря — монументальная живопись воспринимается в движении с разных точек зрения, и она не должна при этом терять своего воздействия на зрителя.

Художник-монументалист может развернуть в живописи сложный рассказ-повествование, может соединить события, происшедшие в разных местах и в разное время. Так, великий итальянский художник Микеланджело на потолке Сикстинской

капеллы в Риме изобразил множество библейских сцен, соединив их в единую сложную композицию (1508—1512; см. илл., стр. 132).

Монументальная живопись появилась так же давно, как и человеческое жилище. Уже на стенах пещер, где укрывался первобытный человек, можно увидеть выполненные с удивительной наблюдательностью сцены охоты или просто изображения отдельных животных (см. ст. «Первобытное искусство»).

Изучая историю древних культур, мы везде встречаемся с памятниками монументальной живописи. Они не только доставляют нам художественное наслаждение, но и рассказывают о жизни, быте, труде, войнах народов Древнего Египта, Индии, Китая, Мексики и других стран.

Извержение Везувия в 79 г. засыпало пеплом богатый город Римской империи Помпеи. Это сохранило нам в неприкосновенной свежести множество росписей. Некоторые из них, снятые со стен, украшают сейчас музей в Неаполе.

Второй период расцвета монументальной живописи в Италии связан с эпохой Возрождения (XIV — XVI вв.). Фрески Джотто, Мазаччо, Пьеро делла Франческа, Мантеньи, Микеланджело, Рафаэля и для художников нашего времени служат образцами художественного мастерства (см. ст. «Искусство итальянского Возрождения»).

Художественная культура Древней Руси также нашла свое выражение в памятниках монументальной живописи. Монументальная живопись пришла на Русь из Византии после принятия христианства, но быстро обрела национальные русские черты. Несмотря на то что сюжеты росписей имели религиозный характер, русские художники изображали людей, которых они видели вокруг себя. Их святые — это простые русские мужики и простые русские женщины, это весь русский народ в его самых благородных чертах. Главными центрами монументальной живописи на Руси были Киев, Новгород, Псков, Владимир, Москва, позднее Ярославль (см. ст. «Древнерусское искусство»). Но и за пределами этих больших древних городов, в тихих отдаленных монастырях, также создавались интересные росписи.

В далеком Ферапонтовом монастыре, приютившемся на озерах бывшей Вологодской губернии, великий русский художник Дионисий создал росписи, которые восхищают нас музыкальностью форм, нежностью, чудесным подбором цветов. Краски для росписей Дионисий приготовлял из разноцветных камней, которыми усыпан берег озера около монастыря.

Андрею Рублеву, Дионисию, Феофану Греку обязана русская монументальная живопись своими высшими достижениями. Но, кроме этих больших мастеров, десятки и сотни художников, имена которых остались неизвестными, создали множество росписей в России, на Украине, в Грузии и Армении.

В наше время, в связи с огромным масштабом строительства, возникли новые возможности для развития монументальной живописи. Много творческих сил отдали этому искусству советские художники В. Фаворский, А. Дейнека, Е. Лансере, П. Корин и другие.

Росписи различаются в зависимости от техники исполнения: фреска, живопись темперой, мозаика, витраж.

Слово **фреска** часто неправильно применяется для определения всякой стенной живописи. Это слово происходит от итальянского «al fresco» что означает «по свежему», «по сырому». И действительно, фреска пишется по сырой известковой штукатурке. Краски — сухой пигмент, т. е. краситель в порошке,— разводятся на чистой воде. Когда штукатурка высыхает, содержащаяся в ней известь выделяет тончайшую кальциевую корочку. Эта корочка прозрачна, она закрепляет находящиеся под ней краски, делает живопись несмываемой и очень прочной. Такие фрески дошли до нас через столетия мало изменившимися.

Иногда по уже сухой фреске пишут **темперой** — красками, разведенными на яйце или казеиновом клее. Темпера — также самостоятельный и очень распространенный вид стенной живописи.

Мозаикой называют живопись, выложенную из небольших цветных кусочков камня или **смальты** — специально сваренного для мозаичных работ непрозрачного цветного стекла. Плитки смальты колют на кубики нужной художнику величины и из этих кубиков по эскизу и рисунку, сделанному в натуральную величину (по так называемому картону), набирают изображение. Раньше кубики укладывали в сырую известковую штукатурку, а сейчас — в цемент, смешанный с песком. Цемент застывает, и кубики из камня или смальты прочно в нем закрепляются. Мозаику знали уже древние греки и римляне. Она была распространена также в Византии, балканских странах, Италии. Особенно знаменит своими мозаиками итальянский город Равенна (см. ст. «Искусство Византии»).

Замечательными мозаиками славится храм св. Софии в Киеве. Их создали в XI в. совместно с русскими мастерами греческие художники, приглашенные князем Ярославом.

Большим энтузиастом мозаики был М. В. Ломоносов. Он устроил в Петербурге мозаичные мастерские и наладил варку смальты.

В Советском Союзе древнее искусство мозаики переживает новый расцвет. Мозаики можно видеть на станциях Московского метрополитена, на фасаде Московского Дворца пионеров и т. д.

Витраж состоит из кусочков прозрачного цветного стекла, соединенных по рисунку пайкой из свинца. Сделанные таким образом изображения вставляются в проемы окон. Цветные стекла пропускают свет и сами светятся. Современная техника дает возможность изготовлять витражи и иными способами.



Голова ангела. Мозаика церкви Успения в Дафни (близ Афин). 2-я половина XI в.

Витраж был особенно распространен в средние века (см. ст. «Искусство средневековья в Западной и Центральной Европе»). В каждом готическом соборе можно увидеть витражи.

Все эти способы монументальной живописи существуют очень давно, они находят широкое применение и в наше время. На основе синтетических смол и других современных материалов разрабатывается и новая техника монументальной живописи.

ГРАФИКА

Что такое графика?

Это изображение, полученное на бумаге или на картоне при помощи карандаша, пера, кисточки или машины, печатающей рисунок с гравировальной доски.

Рисунок, акварель, иллюстрация в книге, плакат — все это графика.

Художники-графики сравнительно редко пользуются цветными карандашами. Они рисуют (чаще всего на бумаге) углем, пером и тушью, простым карандашом, разноцветными мелками, которые называются пастелью.



В. А. Серов. Портрет балерины Т. П. Карсавиной. 1909. Графитный карандаш. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Рисунки известных мастеров графики так же высоко ценятся и так же бережно хранятся, как и картины живописцев. Например, в Третьяковской галерее в Москве вы можете увидеть великолепные рисунки Валентина Серова, выполненные углем на холсте или карандашом на бумаге. К его лучшим работам относится «Портрет балерины Т. П. Карсавиной», сделанный графитным карандашом. Линии рисунка хорошо передают изящество и грацию талантливой балерины, ее артистичность.

Другой вид графики — акварель (живопись водяными красками) — примерно полтора века назад процветал в Англии; в остальной части Европы акварель совсем была неизвестна. Английские акварелисты были настоящими виртуозами; особенно мастерски они изображали животных. Постепенно акварелью овладели и художники других стран. Прекрасным акварелистом был Александр Иванов, автор знаменитой картины «Явление Христа народу» (см. илл., стр. 240—241). Замечательный мастер акварельного портрета — советский художник Артур Фонвизин.

Однако есть еще один вид графики, технически гораздо более сложный, чем акварель и рисунок,— гравюра.

Художник-гравёр наносит рельефный рисунок ножом, штихелем (резцом) или иглой на металлическую или деревянную доску, с которой затем получают на бумаге печатный оттиск (зеркальное изображение этого рисунка). Сами оттиски также называются гравюрами (или эстампами).

Существует множество разновидностей гравюр. Их различают по материалу и по технике обработки досок. Если краска покрывает выступающий рельефно рисунок (выполненный, как правило, на дереве или на линолеуме), гравюра называется выпуклой (или высокой). Если краска заполняет только углубления, гравюра называется углубленной (или глубокой); такая гравюра, как правило, делается на металле.

Гравюра на дереве — ксилография — один из самых старинных способов гравирования. В Западной Европе она получила распространение в XV в. с появлением книгопечатания, а в России — в XVI в.

Просушенную и отполированную дощечку покрывают тонким слоем белой краски. Затем по высохшей краске карандашом наносят рисунок. Линии рисунка гравер оставляет нетронутыми. Штихелем он удаляет места между линиями, которые на бумаге должны получиться белыми.

Печатают гравюру такой же типографской краской, какой печатают книги, газеты, журналы. Ее наносят на готовую к печати дощечку



В. А. Фаворский. Из иллюстраций к «Маленьким трагедиям» А. С. Пушкина. «Скупой рыцарь». Барон в подвале. 1961. Гравюра на дереве.

специальным валиком, предварительно прокатывая его по каменной плите с краской.

Бумагу кладут на чугунную плиту печатного станка. На нее опрокидывают дощечку — стороной, смазанной краской. Нажимают рычаг — сверху опускается другая плита и придавливает дощечку к бумаге. На бумаге получается оттиск.

С одной деревянной доски можно получить очень много оттисков — тираж гравюры по дереву, как правило, велик.

Несколько моложе гравюры на дереве гравюра на цинке — офорт. Но и офорту уже четыреста лет. Его техника основана на свойстве металла бурно реагировать с кислотами. Гладкую металлическую доску покрывают слоем непроницаемого для кислоты лака. По этому лаку специальной офортной иглой процарапывают рисунок. Потом доску кладут на некоторое время в ванночку с кислотой. Там, где лак процарапан, кислота проедает в доске желобки, точно повторяя нанесенный иглой рисунок. Затем лак смывают с доски. Офорт готов к печати. Печатают его примерно так же, как и гравюру на дереве. Только там на бумаге оставались следы краски, приставшей к выпуклостям доски (высокая гравюра), а здесь наоборот— отпечатывается краска, застрявшая в желобках (глубокая гравюра).

Сравнительно недавно, в конце XVIII в., появилась литография — совершенно особый вид гравюры. С начала XIX в. этот способ благодаря простоте и легкости исполнения стал популярным видом графики. Материалом для литографии служит специальный литографский камень — очень плотный известняк, а также цинковые и алюминиевые пластины. На отшлифованном камне (или металлических пластинах) рисуют, как на бумаге, жирным черным карандашом, а затем травят камень кислотой. Жирные следы карандаша мешают кислоте реагировать с камнем. Она воздействует только на не покрытую карандашом поверхность. Затем карандашный рисунок смывают и наносят типографскую краску, которая пристает лишь к непротравленным плоским (нерельефным) частям камня, в точности соответствующим рисунку.

С литографского камня рисунок перепечатывается на бумагу, причем в литографии можно пользоваться и пером, и кистью, и карандашом, можно соскребать и переделывать любую часть рисунка, добиваясь выразительности или сходства.

Итак, вы познакомились с тремя наиболее распространенными видами гравюр. Обычно художник выбирает одну какую-нибудь технику гравюры в соответствии со своими вкусами и задачами своего творчества. Замечательным офортистом был великий голландский живописец и график Рембрандт, прекрасными граверами по дереву — немецкий художник Дюрер и советский график Фаворский (см. статьи «Рембрандт ван Рейн», «Альбрехт Дюрер» и «В. А. Фаворский»).



Рембрандт. Портрет матери. 1628. Офорт.

Если вы сравните офорт Рембрандта и гравюру на дереве Дюрера, то сразу заметите разницу в самом впечатлении, которое они производят. Офорт Рембрандта воздушен, пронизан светом, несколько зыбок. Он как будто трепещет, живет. Альбрехт Дюрер режет по дереву уверенно, определенно и точно, тщательно прорисовывая форму предметов.

Великий французский художник Оноре Домье всем видам графики предпочитал литографию (см. ст. «Художники-реалисты середины XIX в.»). Домье сотрудничал в сатирических журналах. В своих рисунках он высмеивал короля, буржуазию и чиновников. Его литографии были всегда злободневны. Ему приходилось спешить, чтобы рисунок успел попасть в номер журнала или газеты. Литография оказалась незаменимой для этой всегда срочной работы.

Литография и сейчас пользуется большой популярностью среди художников-графиков. Посмотрите иллюстрации советского художника Е. А. Кибрика к повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» (1945) — они выполнены в литографской технике.

Молодое поколение советских графиков увлекается гравюрой на линолеуме. Принцип ее совершенно тот же, что и у ксилографии, только вместо деревянной дощечки употребляют линолеум. С помощью линолеума можно делать гравюры очень большого размера. Как правило, такие гравюры отличают мощные контрасты черного и белого, простые, обобщенные, четкие формы.



О. Домье. Этого можно отпустить на свободу — он больше не опасен. 1834. Литография.

Ксилография, офорт, гравюра на линолеуме, литография обычно используются для исполнения книжных иллюстраций, станковых (самостоятельных) произведений.



Ю. Б. Могилевский. В. В. Маяковский. 1959. Гравюра на линолеуме.

Совершенно особая отрасль графического искусства — плакат. У плаката и задача особая: он обращается к нам со стен домов, с рекламного щита у дороги, из витрины магазина. Плакат агитирует нас, призывает, воодушевляет. Плакат — самый массовый вид изобразительного искусства. Его темы — борьба за мир, оборона страны, коммунистический труд и др.

К исполнению плаката предъявляются три основных требования: он должен быть достаточно большим по размеру, чтобы привлекать к себе внимание; в плакате не должно быть никаких лишних подробностей, которые отвлекали бы от основной мысли художника; наконец, мысль, которую хочет внушить автор плаката, должна быть абсолютно ясной,— увидев плакат даже мельком, вы должны сразу понять, о чем идет речь.

С первых же дней существования Советского государства художники-плакатисты активно боролись с его врагами оружием своего искусства. Многим известны плакаты Д. С. Моора — «Ты записался добровольцем?» и «Помоги!» (плакат Моора призывал помочь голодающим крестьянам Поволжья). Талантливым плакатистом был поэт Владимир Маяковский — его «Окна РОСТА», которые выставлялись в витринах, до сих пор служат образцом для советских художников (см. ст. «Советское искусство 1917—1921 гг.»). Замечательные плакаты были созданы во время Великой Отечественной войны.

Плакаты печатают в типографиях, как газеты и книги, пользуясь оригиналом, который художник рисует красками на бумаге (см. т. 5 ДЭ, ст. «Как делают цветные картинки»). Плакатисты, как правило, работают непрозрачной водяной краской— гуашью. Но рисуют плакаты и углем, и акварелью, и карандашом, и даже масляной краской.



Книжная графика

Перед вами книга. Не торопитесь начинать читать. Рассмотрите прежде, как она оформлена, хороши ли иллюстрации, красивы ли буквы, и оцените труд художника. Ведь он так же трудился над ее созданием, как и автор текста, и так же старался, чтобы книга была интересной и понравилась вам.

Знакомство с книгой надо начинать с переплета (жесткая крышка книги) или обложки (мягкая бумажная). Текст, рисунки и орнаменты, напечатанные на переплете или обложке, дают первое представление о содержании книги. По ним можно узнать, научное ли это сочинение или учебник, сборник стихов или рассказов.

Посмотрите на рисунки в статье или на переплет этого тома «Искусство». Он строг, без лишних украшений. И вместе с тем рисунки на корешке, изображающие атрибуты искусства, помогут вам безошибочно найти эту книгу среди других томов Детской энциклопедии.

Откройте книгу. Вы увидите лист бумаги в ширину разворота книги, одной половиной наклеенный на внутреннюю сторону переплета,—это фóрзац. Его художник тоже не оставил без внимания — развернутый рисунок, изображенный на нем, подсказывает вам, что речь в книге пойдет об искусстве.

Об этом же говорят и рисунки на титульном листе, который следует за форзацем и открывает книгу. Обычно на титульном листе, или на титуле, пишется фамилия автора, название книги, год и место издания. Однако на титуле этой книги вы не найдете фамилии автора, потому что ее писал не один человек, а около ста. Их фамилии—в содержании, а на титуле стоят названия учреждений, ответственных за издание,—*Академия педагогических наук СССР, издательство „Просвещение“*. Да и сам титул здесь необычный — он занимает не одну полосу, а целый разворот и называется разворотным.

Присмотритесь — и вы увидите, что красота титульного листа в первую очередь заключается в выразительном и гармоническом шрифте.

Создание шрифтов — важная область графического искусства. Ведь от рисунка каждой отдельной буквы, от ее красоты и ясности зависит красота строки и всей страницы в целом. А чем красивей и гармоничней все строки, тем легче и свободней читается текст. Над созданием шрифтов работали многие великие художники, такие, например, как Леонардо да Винчи, Альбрехт Дюрер.

В каждом томе Детской энциклопедии применяется несколько видов шрифтов, которые отличаются друг от друга по начертанию и размерам.

За титульным листом следует спусковая полоса. На ней начинается уже основной текст книги. Его первые буквы часто бывают очень крупного размера, это — буквицы (смотри рисунок). Они появились еще в рукописных книгах. Когда-то их разрисовывали золотом и всеми

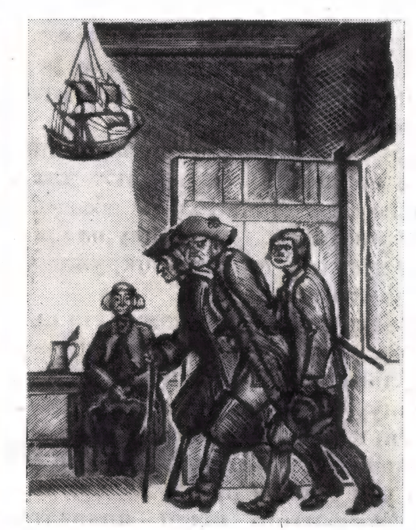




В. А. Фаворский. Переплет и титул книги «Наша древняя столица» Н. Кончаловской. 1947.



Спусковая полоса русской книги XVI в.



А. Д. Гончаров. Из иллюстраций к роману «Приключения Перигрина Пикля» Т. Смолетта. 1934—1935. Гравюра на дереве.

а	ШРИФТ	ШРИФТ	ШРИФТ	*Шрифт*	*Шрифт*
б	ШРИФТ	ШРИФТ	ШРИФТ	*Шрифт*	*Шрифт*
в	**ШРИФТ**	**ШРИФТ**	**ШРИФТ**	***Шрифт***	***Шрифт***
	1	2	3	4	5

Деление шрифтов по начертаниям: *1* — прямое нормальное; *2* — прямое узкое; *3* — прямое широкое; *4* — курсивное нормальное; *5* — наклонное нормальное;
а — светлое; *б* — полужирное; *в* — жирное.

красками, которые были у художника, окружали витиеватым рисунком или сложным орнаментом. И в наши дни их часто окружают орнаментом или соединяют с рисунком.

Этот том состоит из нескольких разделов, рассказывающих о разных видах искусства: изобразительном, музыке, театре и др. Все разделы отделяются друг от друга шмуцтитулами — отдельными страницами (или разворотами) с названиями видов искусства, о которых пойдет речь. Иллюстрации, помещенные на них, также дают представление о содержании этого раздела.

Иллюстрация в переводе с латинского языка означает «освещение». И всякое изображение, «освещающее», иначе — поясняющее, раскрывающее текст, будет называться иллюстрацией.

Иллюстрация, помещенная в начале текста, в начале главы, называется заставкой, а в конце — концовкой. Иллюстрации, занимающие всю страницу, или, как говорят, полосу книги, называются полосными, половину страницы — полуполосными. Существуют и совсем маленькие иллюстрации, плотно окруженные текстом,— это оборочные иллюстрации.

Приступая к иллюстрированию книги, художник должен сначала хорошо изучить ее текст, ясно представить все события и всех героев литературного произведения. Он должен хорошо изучить подробности жизни той эпохи, в которую происходит описываемое действие,— жилища, костюмы, утварь, оружие и пр.— и лишь после этого начать рисовать.

И наконец, после долгих поисков, после создания бесчисленных набросков и эскизов, художник создает окончательный рисунок — оригинал, с которого в типографии делаются репродукции для книги (см. т. 5 ДЭ, ст. «Как печаталась эта книга»).

Над иллюстрированием Детской энциклопедии трудились десятки художников нашей страны, специалисты различных областей графического искусства. Одни из них рисовали разноцветной акварелью оригиналы для цветных иллюстраций, другие тушью или черной акварелью — оригиналы для черно-белых рисунков. Одни художники занимались только оформлением книги: подбирали шрифты и рисунки для обложек, форзацев и титульных листов, другие делали текстовые иллюстрации. Но как ни разнообразна и ни многогранна работа художников-графиков, иллюстрирующих Детскую энциклопедию, у них одна общая задача — сделать статьи книги доступнее и яснее, помочь вам полнее и глубже понять их содержание.

СКУЛЬПТУРА

Чтобы увидеть произведения скульптуры, не обязательно посещать музей или художественную выставку. Человек, идущий по городу, видит их повсюду,— это памятники на площадях, мемориальные доски и рельефы на стенах домов, фонтаны и лепные вазы в парках и скверах.

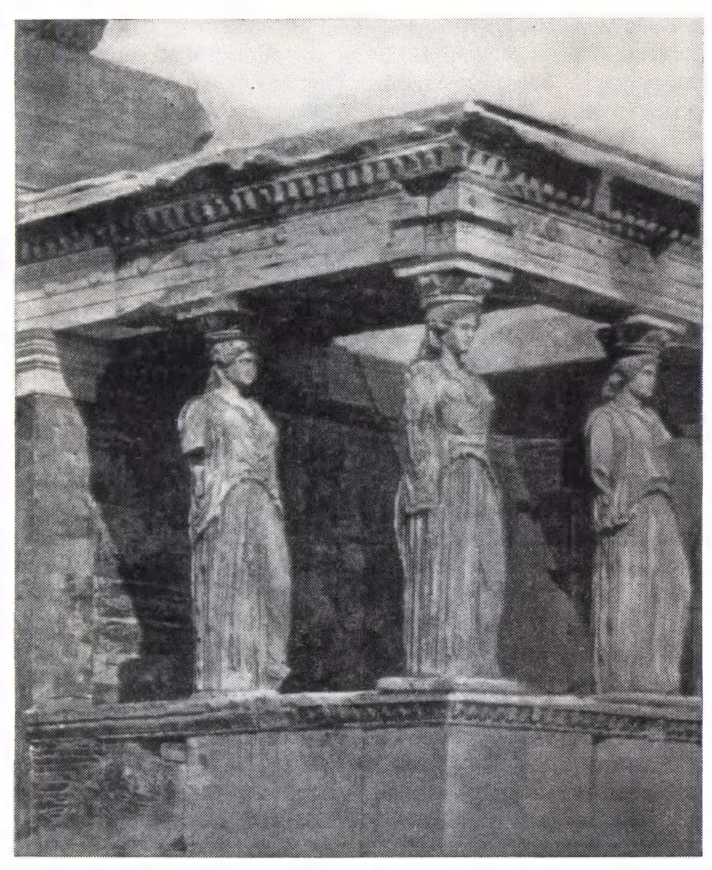
В отличие от живописи или графики, которые на плоскости создают иллюзорное впечатление пространства и объемности предметов, произведения скульптуры имеют *реальный трехмерный объем* и окружены *реальным пространством*.

Зато выбор сюжетов в скульптуре по сравнению с живописью ограничен — ведь средствами скульптуры трудно показать пейзаж или обстановку, окружающую человека. Главная тема скульптуры — человек; реже встречаются изображения животных (анималистический жанр).

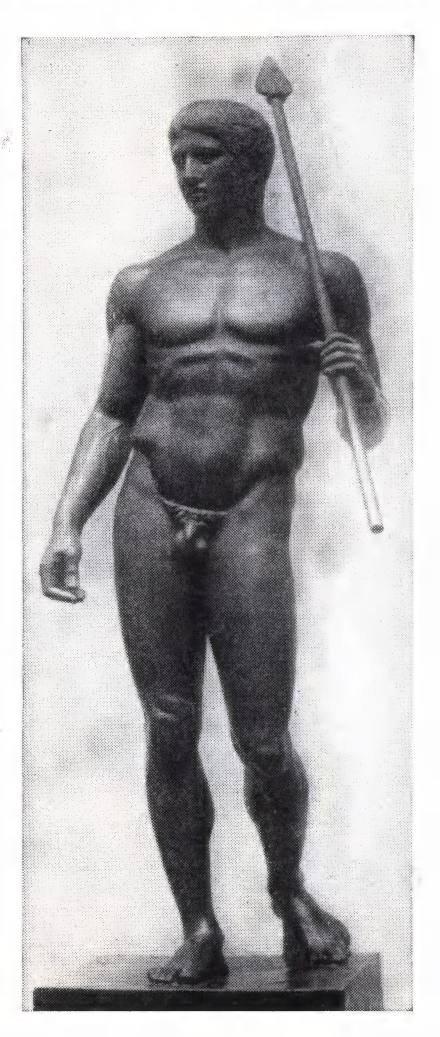
Скульптор может показать одну фигуру или несколько в определенных взаимоотношениях. В позе или движении человека, в выражении его лица скульптор может передать и порыв, и гнев, и радость, и горе, и даже холод и непогоду («Ветер» Мухиной). Все это достигается расположением объемов в пространстве, их пропорциями, движением. Выразительности образа содействуют также пластика, моделировка, т. е. передача объемности фигуры или предмета, игра света и тени на поверхности скульптурного произведения, материал, из которого оно сделано: тяжелый суровый гранит, или белый с теплым оттенком мрамор, или легкий серо-серебристый с жесткой поверхностью алюминий.

Основные виды скульптуры — круглая скульптура и рельеф.

В круглой скульптуре полностью передается объем изображаемой фигуры или предмета. Ее можно обойти, рассмотреть с различных точек зрения, а это очень важно для восприятия скульптурного произведения. Ведь в зависимости от угла зрения меняются очертания и формы предмета, его контуры, силуэт изображения. Все это вносит новые эмоциональные и художественные оттенки в восприятие образа. Поэтому, создавая круглую скульптуру, художник рассчитывает или на круговой обход своего произведения — и тогда



Кариатиды храма Эрехтейон. V в. до н. э. Мрамор. Афины.





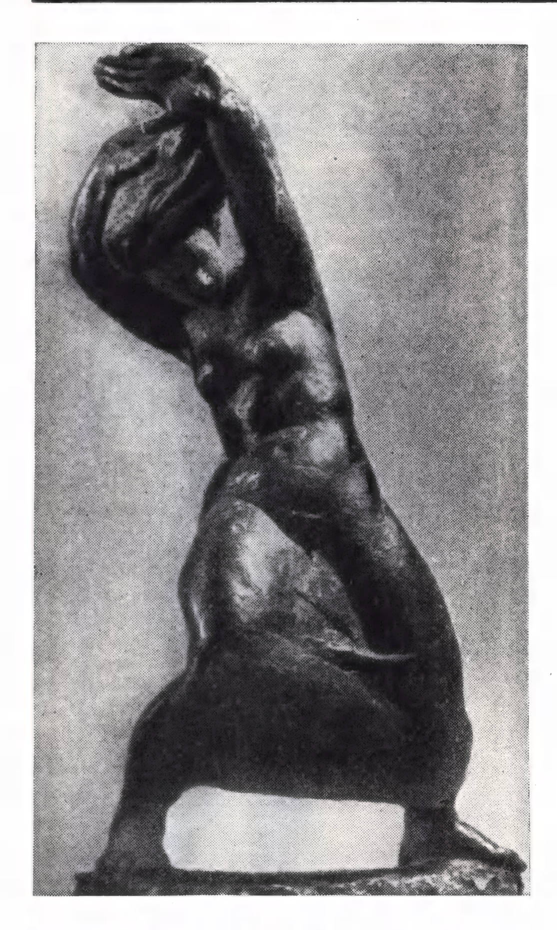
Поликлет. Копьеносец (Дорифор). V в. до н. э. Бронза. По слепку с мраморной римской копии из Национального музея в Неаполе.

добивается выразительности со всех точек зрения, или на ограниченный обзор, а иной раз избирает один, главный аспект обозрения.

В *рельефе* выпуклое объемное изображение помещается на плоскости. В этом виде скульптуры можно показать многофигурные группы людей, передать, хотя и скупо, пейзажное и предметное окружение. Рельеф бывает низким — это *барельеф* и высоким — *горельеф*. В барельефе изображения обычно выступают над плоскостью меньше чем на половину своего объема. В горельефе фигуры выступают из плоскости больше чем на половину объема, а иной раз почти отрываются от плоскости, приближаясь к круглой скульптуре. Реже встречается *углубленный рельеф*, где изображение находится либо ниже плоскости плиты, либо на ее уровне (во втором случае изображение вырубается по внешним контурам — древнеегипетские рельефы).

Делая рельеф различной высоты, можно добиться ощущения известной глубины и пространственности композиции. Так как рельефы неотрывно связаны с плоскостью, они широко применяются для украшения стен зданий.

В единстве с зодчеством нередко выступает и круглая скульптура. Например, статуи юных девушек, так называемые *кариатиды*, поддерживают крышу портика храма Эрехтейон в афинском Акрополе. Могучие *атланты* (в древнегреческой мифологии великаны, поддерживающие небесный свод) держат на своих плечах портик входа в ленинградский Эрмитаж. Скульптурные группы украшают фронтоны (см. ст. «Архитектурные стили») античных храмов и современных театров (над фрон-



В. И. Мухина. Ветер. 1926—1927. Бронза. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



С. Д. Меркуров. Памятник К. А. Тимирязеву. 1923. Гранит. Москва.

тоном здания Большого театра в Москве помещена колесница Аполлона с четырьмя конями).

Итак, вы узнали, что скульптура бывает круглая и в виде рельефов. Однако скульптурные произведения делятся еще по назначению, по содержанию и т. д.

В зависимости от своего содержания, размеров и назначения скульптура делится на монументальную и станко́вую.

Произведения скульптуры (статуи, рельефы, памятники), связанные с архитектурой или пейзажем, называются *монументальной скульптурой*. Такие произведения выражают большие общественные, гражданственные идеи. Содержание их обычно героическое, возвышенное.

Монументальная скульптура рассчитана на длительное существование и поэтому выполняется из прочных материалов: камня, металла. При выборе места памятника учитывают, что он должен восприниматься с дальних расстояний. В монументальной скульптуре необходимы поэтому крупные, обобщенные формы и выразительный силуэт.

Большое воспитательное и идейно-гражданское значение монументальной скульптуры высоко ценил В. И. Ленин. Сразу после Октябрьской революции он предложил план «монументальной пропаганды», послуживший мощным стимулом развития советской скульптуры (см. ст. «Советское искусство 1917—1921 гг.»).

Разновидность монументальной скульптуры — *декоративная скульптура*. Она предназначена для украшения зданий, парков, городских улиц, площадей. Это кариатиды, атланты, скульптура, украшающая фонтаны, мосты.

Скульптурные произведения, по своему назначению не связанные с архитектурой или пейзажем, существующие независимо от них, на-

зываются станкóвой скульптурой. Их можно перемещать с места на место, устанавливать внутри здания и на открытом воздухе. Станковой скульптуре более свойственны тонкая психологическая характеристика образов и тщательная передача формы, что не обязательно для произведений монументального искусства, рассчитанных на рассмотрение со значительного расстояния. К станковой скульптуре примыкает скульптура «малых форм» (статуэтки, медали и т. п.), имеющая декоративно-прикладное назначение.

Наиболее полно свойства скульптуры как особого вида искусства выражает (независимо от ее назначения) круглая скульптура. Она может изображать одну фигуру (статуя) или несколько (группа), может изображать фигуру человека целиком или фрагментами (торс, бюст).

Общественные идеи обычно воплощают в монументальной статуе или группе. Станковая скульптура больше подходит для жанровых сюжетов и для портретов.

Композиция в скульптуре может быть статичной (памятник Тимирязеву, скульптор Меркуров) или динамичной, как в «Марсельезе» Рюда или в статуе Мухиной «Ветер». При этом динамика может быть выражена не только резким физическим движением, но и духовным напряжением образа, как, например, в «Давиде» Микеланджело (см. илл., стр. 131). Большую роль в скульптуре играет ритм. Ритм проявляется в повторяемости, чередовании или сопоставлении тех или иных композиционных элементов: объемов тел, мотивов их движения, линий и складок одежды и т. д.

Созданию скульптурного образа помогают выразительность контура и пластичность, выявление объемности форм. Большое значение имеет освещение скульптурного произведения. Скульптор должен учитывать характер освещения того места, где будет находиться его работа. Он может использовать игру света и тени на поверхности скульптурного произведения, создавая контрасты выпуклых и вогнутых, затененных мест. Скульптура чаще всего одноцветна. Но скульпторы пользуются эффектами естественной окраски материала (цветных пород камня, цвета металла) или иной раз окрашивают свои произведения. Так, скульптуру из дерева народные мастера часто пестро раскрашивали и золотили.

Очень важны для образной выразительности материал скульптуры и техника ее исполнения. Один из методов работы скульптора — пластика, лепка, т. е. создание формы из мягкой вязкой массы (глины, пластилина). При этом методе объем наращивается путем постепенного добавления материала. Другой метод — ваяние — заключается в высекании объемной формы из каменной глыбы путем отделения от нее лишних объемов. Лепка и высекание — основные виды техники скульптуры. Лепка из мягкого материала используется обычно при работе с натуры, исполнении эскиза или для изготовления небольшой модели (большая модель отливается из гипса, так как в глине она получается непрочной). Техникой отливки изготовляется и скульптура из металла.

Лепит скульптор всегда сам. Высекание из камня и отливку в гипсе и металле может производить и сам скульптор, и, что бывает чаще, специальные мастера — мраморщики, литейщики, резчики и т. д. Они это делают по модели автора механическим способом, а скульптор завершает отделку произведения.



Ф. И. Шубин. Портрет М. В. Ломоносова. 1792. Гипс. Государственный Русский музей. Ленинград.

Для металлической скульптуры употребляют преимущественно бронзу, реже чугун, алюминий, кованую медь и др. С древних времен широко применяют для скульптуры камень и дерево. Разнообразные по степени твердости и окраске породы камня — базальт, гранит, мрамор — обрабатываются в соответствии с их природными особенностями. Более твердые породы требуют работы крупными, малорасчлененными объемами, мягкие допускают более детальную и тонкую обработку. Первые больше подходят для монументальной скульптуры, вторые — для станковой. Выбирая материал, скульптор руководствуется его природными свойствами и их соответствием задуманному образу.

АРХИТЕКТУРА

ЧТО ТАКОЕ АРХИТЕКТУРА

Архитектура (или зодчество) — это искусство создавать здания и их комплексы, образующие среду для жизни людей. От большинства видов искусства она отличается тем, что выполняет не только идейно-художественные, но и практические задачи. В архитектуре воплощены вкусы людей, их представления о красоте, идейные воззрения, и в то же время здания служат людям в их жизни и практической деятельности.

Зародилась архитектура в первобытном обществе. Борясь с грозными силами природы, люди отыскивали пещеры, строили шалаши и землянки, которые защищали их от ветра, дождя, холода и диких зверей.

Однако уже в сооружениях эпохи неолита — городищах, кольцеобразных ограждениях из нескольких рядов вертикально поставленных камней, — можно увидеть стремление человека творить по законам красоты. Постройки рабовладельческого общества — дворцы и пирамиды, храмы и театры, бани и сооружения для спортивных состязаний — являются выдающимися произведениями искусства.

Современному человеку служит множество зданий и сооружений, которые по своему назначению легко разделить на три группы. Первая — это *жилые дома*. Вторая — *общественные постройки*: школы, театры, стадионы, магазины, детские сады и больницы, дома отдыха и музеи, библиотеки и научные институты. Третья — *производственные постройки*: заводы, фабрики, электростанции и т. д. Существует еще и *архитектура «малых форм»* (открытые лестницы и площадки, бассейны и фонтаны, навесы и беседки).

Наконец, и «малая» и «большая» архитектура связывается воедино искусством градостроителя. Градостроитель — это композитор города. Помимо заботы об организации сложного городского хозяйства, он должен думать и о красоте внешнего облика города, о выразительности его силуэта.

ТЕХНИКА РОЖДАЕТ КРАСОТУ

Перед вами знакомая картина новостройки: четкие плоскости жилых домов, у подъездов — прутики только что посаженных тополей, а чуть в стороне еще рычит бульдозер, наезжая на старый, словно вросший в землю домик. Пока этот домик не превратился в бесформенную кучу мусора, приглядитесь к нему, посмотрите, как этот «старец» отличается от своих новых соседей: окна у него куда меньше, крыша высокая, как в тереме, одно окно чуточку больше другого; среди бревен, из которых сложены стены, тоже не найдется двух одинаковых. Да и понятно: ведь строился дом вручную, с помощью пилы и топора (он и назывался срубом).

Между прочим, в зданиях русских церквей XI—XIV вв., о которых вы прочтете в статье «Древнерусское искусство», тоже почти нет прямых линий и циркульных кривых. Горизонтали и вертикали их простых объемов как бы начерчены *от руки*, их стены хранят следы прикосновений пальцев древних зодчих. Но именно эта неповторимость, эта живописность создала им славу выдающихся произведений мировой архитектуры. А как нелепо выглядело бы небольшое с неровными краями оконце в современном панельном доме, построенном с помощью машин и механизмов! Да дело не только в технике. Сами материалы — дерево или железобетон, их внешний вид и конструктивные свойства определяют характер архитектуры — величину здания и его отдельных частей, способы отделки и украшения. Сравните, например, древние здания Московского Кремля и недавно выстроенный на его территории Дворец съездов.

Грановитая палата, построенная в XV в., имела по своим временам самый большой зал. На массивный кирпичный столб, расположенный в центре зала, опираются четыре крестовых свода пролетом около 12 *м* каждый. Во Дворце съездов ажурные металлические фермы 45-метровой длины легко несут потолок над залом, вмещающим 6000 человек! Толщина кирпичных стен палат и соборов превышала иногда 1,5 *м*, а стены Дворца съездов благодаря применению железобетонного каркаса сделаны из стекла толщиной всего около одного сантиметра.

Одним словом, архитектура XX в. совершенно иная, чем в предшествующие столетия. Объясняется это прежде всего индустриальным производством элементов здания, их механизированной сборкой на строительной площадке, применением железобетонного и металлического каркаса и разнообразных новых материалов.

В разделе «Строительство» 5-го тома Детской энциклопедии вы можете подробно познакомиться с современной архитектурой железобетона, алюминия, стекла и пластмасс. А пока мы только обращаем ваше внимание на то, что *облик здания, его архитектура зависят не только от вкуса строителей и от назначения здания, но и от конструкций, материалов и способа производства работ.*

ГЕОГРАФИЯ ТОЖЕ «КОМАНДУЕТ» АРХИТЕКТУРОЙ

Найдите на карте нашей страны Туркмению и Якутию. В Ашхабаде асфальт плавится на солнце, а в тени термометр показывает 42° тепла. На севере Якутии, в поселке Мирном, зима длится 8—9 месяцев, столбик ртути опускается до —55°, неделями дуют жестокие ветры, от которых не спасают тройные стекла. Может ли архитектура быть в этих республиках одинаковой? Конечно, нет!

На Крайнем Севере, чтобы уберечь людей от ветра и мороза, здания строят в виде замкнутых прямоугольников, создавая внутренние дворы, теплые переходы, зимние сады. Для уменьшения теплопотерь и предотвращения снежных заносов дома делают максимально компактными, простых очертаний, иногда в виде пирамид и куполов. На юге, наоборот, здания стремятся размещать свободно, а фасады закрывают вертикальными и горизонтальными солнцезащитными ребрами. Многочисленные сады и парки, бассейны и фонтаны, навесы летних кафе, театров и павильонов — вот характерный облик южных городов.

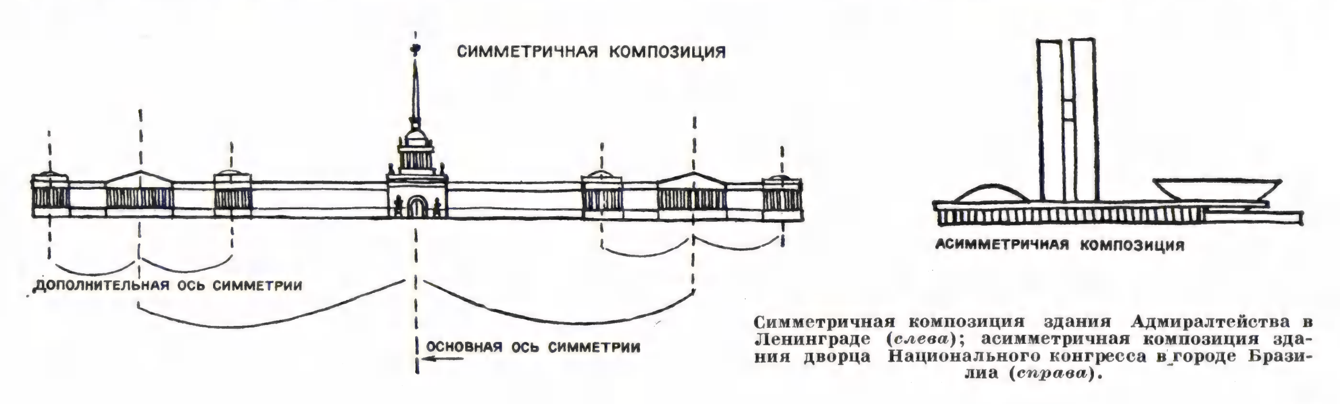
Но это не все. В некоторых жарких странах есть и другой, не менее опасный, чем мороз и жара, враг человека и зданий. Это влага. Она проникает всюду. Металлические конструкции быстро ржавеют, а деревянные начинают гнить. В условиях повышенной влажности человек страдает не меньше, чем от жары. Поэтому все усилия архитекторов направлены на поиски наиболее эффективных приемов вентиляции в квартирах и даже в целых микрорайонах. Дома для лучшего проветривания ставятся на столбах-ножках. Хорошо защищают стены от влаги и керамические плитки, из которых выкладывают разнообразные узоры.

Естественно, что все эти приемы придают своеобразный колорит жилым и общественным зданиям, да и городу в целом.

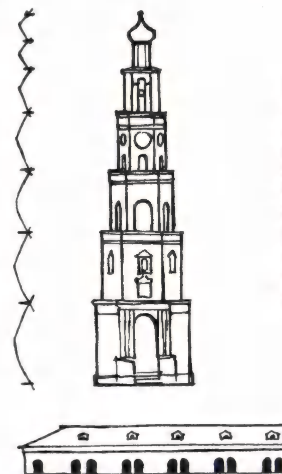
ЯЗЫК АРХИТЕКТУРЫ

Итак, архитектура бесконечно разнообразна. И все же самый древний храм и современный дом, подобно человеческим лицам, имеют множество общих черт. В своем творчестве и античный зодчий, и архитектор XX в. располагают только строительным материалом и пространством. Все остальное в архитектурном облике здания архитектор создает собственной фантазией. В качестве художественных средств он использует композицию здания, т. е. расположение его основных частей и элементов в определенной последовательности, пропорциональное (масштабное) соотношение здания и его частей, живопись и скульптуру, окружающую природу и застройку.

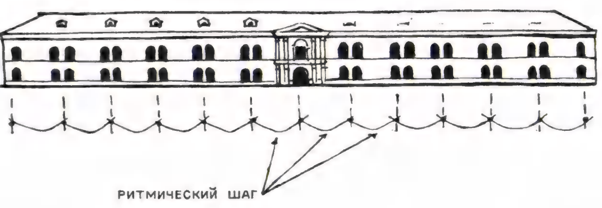
К о м п о з и ц и я з д а н и я очень важна. От нее в первую очередь зависит впечатление, которое производит архитектурное сооружение. Сочетание различных объемов — высоких и низких, прямолинейных и криволинейных, чередование пространств — открытых и закрытых — вот основные приемы, которыми пользуется зодчий, создавая архитектурные композиции. Однако выбор композиции



Симметричная композиция здания Адмиралтейства в Ленинграде (*слева*); асимметричная композиция здания дворца Национального конгресса в городе Бразилиа (*справа*).



Впечатление от здания во многом зависит от ритма архитектурных частей и деталей: колокольня Новодевичьего монастыря в Москве (*вверху*); вертикальный убывающий ритм объемов создает впечатление устремленности вверх; здание Арсенала в Московском Кремле (*внизу*); горизонтальный ритм сдвоенных арочных проемов придает зданию Арсенала впечатление приземистости. Ритм подчеркивается лючками на крыше. Центр здания выделен портиком.



не произволен, он зависит от того, для чего здание предназначено: для обучения или торговли, для жилья или спорта.

Наиболее ясны и уравновешенны здания с симметричной композицией. Такие здания были характерны для архитектуры эпохи классицизма (см. ст. «Русское искусство XVIII в.»). В современном строительстве больше распространены асимметричные композиции, включающие различные контрастные по форме, материалу и цвету объемы, свободно расположенные в пространстве.

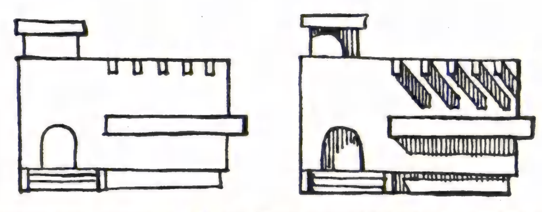
Впечатление от здания во многом зависит от ритма, т. е. от четкого распределения и повторения в определенном порядке объемов зданий или отдельных архитектурных форм на здании (колонн, окон, рельефов и т. д.). Архитектор создает различные группировки форм, собирая и сгущая их в одном месте и разрежая в другом, устремляя вверх и вширь. Преобладание элементов вертикального ритма — колонн, арок, проемов, пилястр — создает впечатление облегченности, устремленности вверх. Наоборот, горизонтальный ритм — карнизы, фризы, пояса и тяги — придает зданию впечатление приземистости, устойчивости.

Одно из средств архитектурной композиции — масштаб. Он определяет величину отдельных частей и деталей здания по отношению к величине всего здания в целом, окружающих предметов и человека. Запомните: масштаб — это не размеры здания, а впечатление о величине его форм и, соответственно, о его положении в окружающем пространстве.

Большая роль в выявлении формы здания и его деталей принадлежит свету и тени. Игра световых и теневых плоскостей подчеркивает композиционные особенности сооружения, придает ему более живописный вид.

В архитектурных сооружениях, особенно во внутренних помещениях, широко используется цветовая окраска. Она оживляет вид комнаты, создает впечатление разнообразия внутри здания. В странах северных широт для окраски фасадов зданий чаще применяют яркий цвет, так как там трудно надеяться на постоянную помощь света и тени. Например, древнерусские церкви обычно окрашены в белый и желтый цвета и украшены яркой разноцветной керамикой. Яркую окраску имеют здания в стиле классицизм и барокко в России (см. статьи «Древнерусское искусство» и «Русское искусство XVIII в.»).

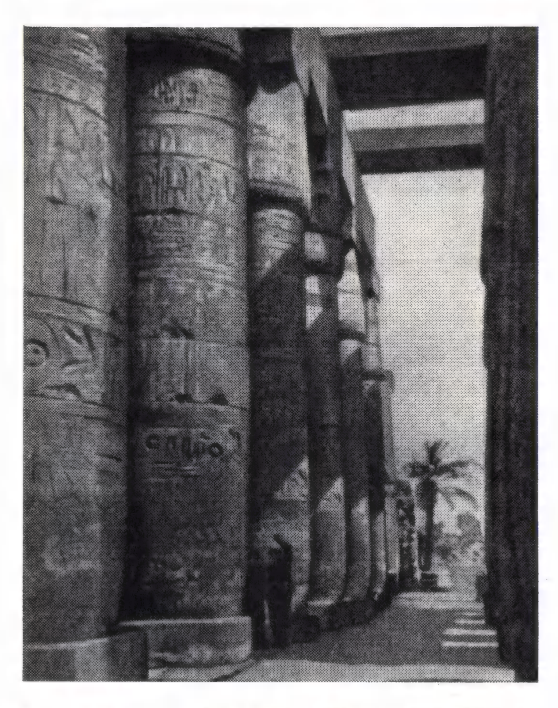
Любое архитектурное сооружение окружено пространством, которое также оказывает определенное влияние на его композицию. Архитектура зданий, расположенных за городом, в парках, поблизости от воды, обычно «раскрывается на природу»: такие дома имеют большие окна, веранды, балконы. В городах с большой плотностью населения характер зданий более замкнутый, с четкими границами, без излишних выступов.



Сравните эти рисунки: фасад здания в пасмурную погоду маловыразителен; все кажется плоским (*слева*); под лучами солнца фасад преображается; хорошо чувствуется рельеф выступающих и западающих плоскостей (*справа*).

АРХИТЕКТУРНЫЕ СТИЛИ

В архитектуре, как и в других видах искусства, существует понятие стиля, т. е. исторически сложившейся совокупности художественных средств и приемов. Стиль связан с историей развития человеческого общества, его мировоззрения и идей, с историей развития архитектуры и строительной техники, с представлениями эпохи о пользе и красоте.



Колоннада храма Амона-Ра в Карнаке (недалеко от столицы Древнего Египта города Фив). XIII в. до н. э.

Древняя египетская архитектура даже в наши дни поражает мощью своих громадных каменных сооружений. Среди огромных колонн древних храмов, вздымающихся к небу и стоящих часто, как деревья в лесу, можно заблудиться. Прорвавшиеся лучи света открывают взору рельефные рисунки и орнаментальные узоры, вырезанные на стволах колонн и на стенах зданий. У входа в эти храмы, как грозная стража, стоят огромные статуи фараонов, лежат каменные сфинксы (см. ст. «Искусство Древнего Египта»).

Все сооружения древней египетской архитектуры благодаря крупным размерам и членениям имеют большой масштаб. Темно-серый цвет камня придает им еще большую тяжеловесность и мрачность. Человеку, подошедшему к храму или пирамиде, кажется, что эти громады созданы для могучих и жестоких существ, перед которыми он беспомощен.

Античные мастера Греции и Рима строили свои здания из белого мрамора и камня. Они хотели, чтобы здания сияли под лучами солнца, радовали людей, восхищали их своей красотой, как статуи (см. статьи «Искусство Древней Греции» и «Искусство Древнего Рима»).

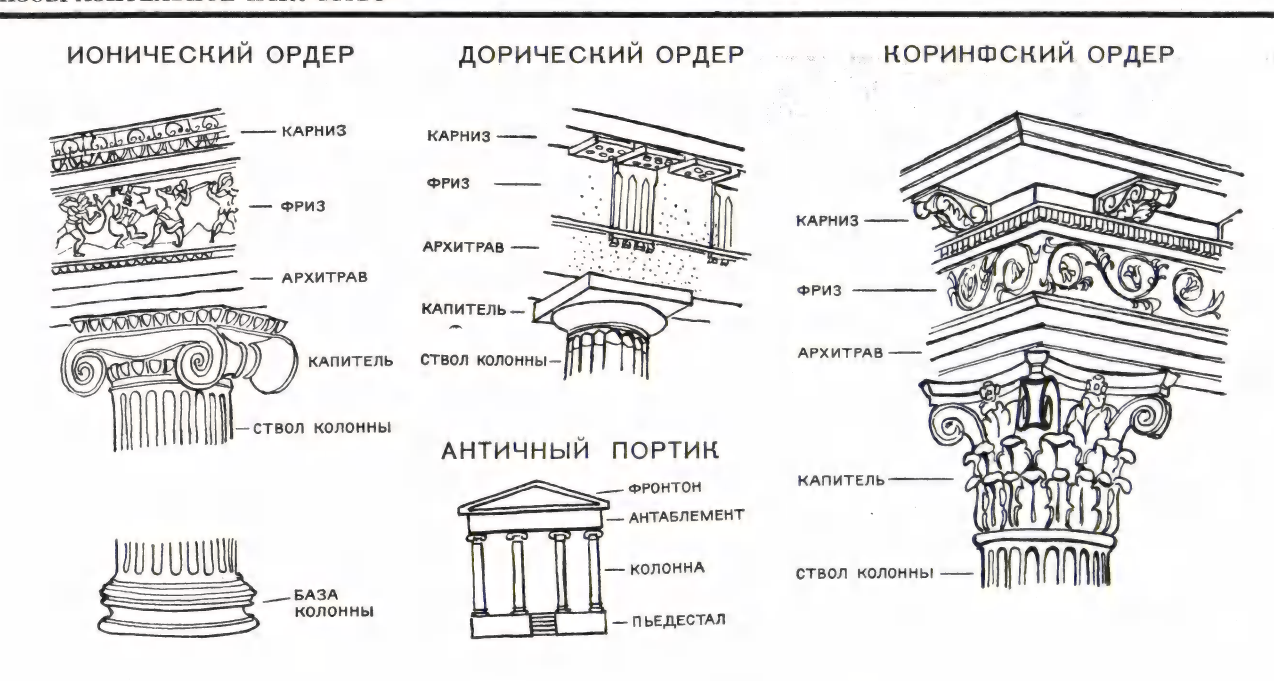
Греческие зодчие впервые в истории строительства создали архитектурный ордер, т. е. установили четкие правила художественной обработки внешней формы конструкций, определили порядок размещения деталей и их размеры.

Посмотрите на античный храм Парфенон (447—438 до н. э.). Он стоит на высокой каменной площадке — пьедестале. Изящные вертикальные колонны с одинаковым ритмом обходят здание вокруг. На колонны опирается горизонтальный пояс — антаблемент, увенчанный крышей. Присмотритесь к рисункам и увидите, что каждая из трех названных частей здания делится в свою очередь на более мелкие части. Так, колонна имеет ствол, а вверху — красивое скульптурное украшение — капитель. Антаблемент разделен на горизонтальные полосы, одна из которых, широкая — фриз, — украшена барельефами. Над фризом выступает плита — карниз. С торцовой (т. е. поперечной) стороны здания крыша закрывается треугольной плоскостью — фронтоном.

Вот вы и познакомились с ордером, который называется дорическим. Кроме него, были еще ордеры ионический и коринфский. Они были созданы в разное время и в разных местах Древней Греции. На рисунках видно, что все три ордера имеют одинаковые основные элементы, но отличаются друг от друга пропорциями и декоративной обработкой.

Благодаря созданию ордерной системы, имеющей размеры, членения и пропорции, близкие и понятные человеку, возвеличивающие его, античные сооружения стали образцом для архитектуры последующих поколений.

В средние века возник готический стиль. Наиболее ярко он проявился в церковной архитектуре (см. ст. «Искусство средневековья в Западной и Центральной Европе»). Средневековый собор располагался на небольшой площади, окруженной лабиринтом узеньких улочек. Как бы пытаясь вырваться из тесноты, он всей своей массой устремлялся ввысь. И взор человека невольно скользит вверх по зданию от портала (архитектурно оформленный вход) по тонким вытянутым колонкам к стрельчатым аркам, далее переходит на ажурные башни, увенчанные тонкими шатрами, и, наконец, останавливается на острие шпиля, который высоко над крышами домов, над всем городом вонзается в небо. Готические здания отличаются обилием ажурных, как кружева, украшений, скульптур, орнаментов, поэтому и снаружи, и внутри они производят впечатление легкости и воздушности. Окна, порталы, своды имеют харак-



Три архитектурных ордера в Древней Греции.



Иктин и Калликрат. Парфенон. 447—438 до н. э. Афины.



К. И. Росси. Здание Главного штаба. 1819—1829. Ленинград.



Ф. О. Шехтель. Бывший особняк Рябушинского в Москве (ныне Музей А. М. Горького). 1900-е годы.

терную стрельчатую форму. Свет, проникающий через цветные витражи в окнах, наполняет помещение собора таинственным мерцающим полумраком.

Архитекторы Возрождения в соответствии с гуманистическим мировоззрением своей эпохи создали новый стиль — ренессанс, в котором использовали наследие античного искусства, греческие архитектурные ордеры (см. ст. «Искусство итальянского Возрождения»). Правда, они применили их по-новому, более свободно, с отступлением от античных канонов, в других пропорциях и размерах, в сочетании с другими архитектурными элементами.

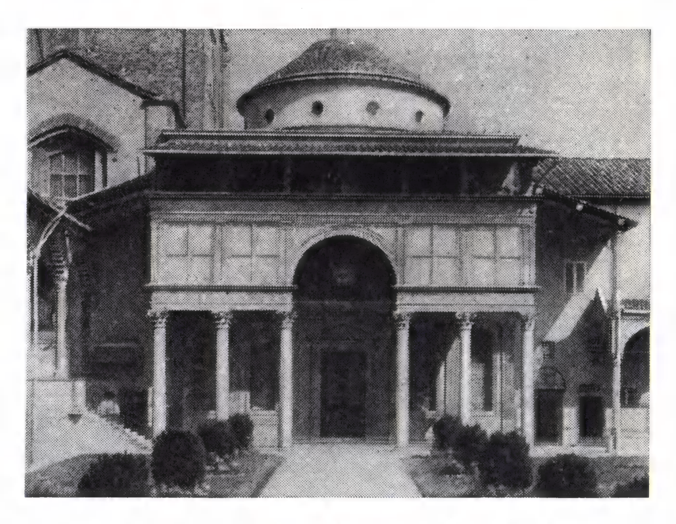
Например, легкое изящное сооружение — капелла Пацци имеет колонны коринфского ордера, но шаг у них шире, и стоят они на низком пьедестале. В центральной части здания, отмечая вход, сделана арка. Над колоннами нависает высокая глухая стена, украшенная плоскими выступами — пилястрами, очень похожими по обработке на колонны. Над стеной проходит второй ярус колонн, но совершенно других пропорций. Здание завершается необычной крышей — барабаном[1] с конусным покрытием. Однако вся постройка удивительно проста и красива.

Если здания в стиле ренессанс были строгими по форме, с четкими прямыми линиями, то сооружения в стиле барокко, пришедшего на смену ренессансу, отличаются обилием криволинейных форм.

Грандиозные архитектурные ансамбли (группа зданий, объединенных общим замыслом) дворцов и вилл, построенных в стиле барокко, поражают воображение обилием украшений на фасадах и внутри зданий. Прямые линии почти отсутствуют. Архитектурные формы изгибаются, громоздятся одна на другую и переплетаются со скульптурой. От этого создается впечатление постоянной подвижности форм. В стиле барокко построено, например, одно из красивейших зданий Ленинграда — Зимний дворец (см. ст. «В. В. Растрелли» и илл., стр. 240—241).

Дворцовая площадь, Адмиралтейство, Исаакиевский собор, Биржа — вот специфические черты архитектуры Ленинграда. Здания этого города образуют один из лучших в мире архитектурных ансамблей в стиле классицизм (см. статьи «Русское искусство XVIII в.» и «К. И. Росси»).

[1] Барабан — цилиндрическая или многогранная верхняя часть здания.



Ф. Брунеллески. Капелла Пацци. Ок. 1430. Флоренция.

Все здания, построенные в стиле классицизм, имеют четкие прямолинейные формы и симметричные композиции. На фоне гладких стен выступают портики и колоннады, которые придают сооружениям торжественную монументальность и парадность. Декоративное убранство из барельефов и статуй оживляет суровый облик зданий.

Мастера классицизма сознательно заимствовали приемы античности и ренессанса, применяли ордеры с античными пропорциями и деталями. Но вместе с тем архитекторы разных стран вносили и свои новые детали и приемы.

В Москве, возле Никитских ворот, стоит дом — бывший особняк Рябушинского (1900-е годы), который привлекает своей необычностью. Небольшой двухэтажный дом имеет несколько выступов. Стены, облицованные светлыми керамическими плитками, завершаются тонким карнизом с большим выступом. Под карнизом вокруг здания проходит керамический пояс с орнаментальным цветным рисунком.

Над входами в здание — навесы в виде арок причудливой формы, окна имеют овальные очертания. Рисунки металлической ограды, балконных решеток, оконных переплетов отличаются сложной формой, вычурностью.

Архитектура этого дома представляет стиль модерн, который появился в начале XX в. Этот стиль — попытка освободиться от долгого подражания античности, желание создать новые формы из новых строительных материалов — металла, стекла, бетона, керамики.

Поиски новых форм и освоение новых материалов присущи и архитектуре наших дней. Современные архитекторы давно отошли от нарочитости декоративных форм и украшений и стали искать большей выразительности в самих конструкциях, в естественном виде (фактуре) строительных материалов, в простоте внешнего облика зданий и большей целесообразности внутренней планировки.

Вот, например, кинотеатр «Россия» на Пушкинской площади в Москве (1961). Его внешний облик выявляет внутреннее устройство здания: через прозрачную витрину фойе виден наклонный потолок, за которым легко угадывается амфитеатр зрительного зала.

Стеклянные стены имеют и другое назначение — они как бы увеличивают размеры фойе. Находясь внутри, вы одновременно продолжаете *присутствовать* на площади. Архитектор усилил этот эффект, перебросив над улицей, от фойе к скверу, легкую железобетонную эстакаду.

Наконец, сочетание большой поверхности стекла, обрамленного тонкими алюминиевыми переплетами, и глухого объема кинозала создает простой, но запоминающийся облик этого здания.

* * *

Мы познакомились с архитектурными стилями, возникшими только в истории европейской культуры. Однако нужно знать, что в мире существуют сооружения, построенные в других архитектурных стилях. Это своеобразные постройки древнего Китая, Индии, Японии, Мексики и других стран.

■

НАРОДНОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Мы знаем имена прославленных живописцев и архитекторов прошлого. А целые поколения замечательных художников из народа порой остаются совершенно неизвестными. Их имена не сохранила история, но зато она сохранила их прекрасные художественные творения: ткани, глиняные сосуды, вышивки, резную мебель и пр.

Какой бы тяжелой ни была жизнь народа, изобразительное искусство, созданное им, всегда поражает яркостью, красочностью и особым жизнеутверждающим характером. Индейцы Америки украшают себя разноцветными перьями, вешают на шею ожерелья из раковин, раскрашивают лицо и руки, покрывают разноцветными узорами свои лодки — пиро́ги, на стенах жилища — вигвама и даже на полу делают сложные узоры из цветного песка. Изумительные геометрические узоры, ромбы, орнамент в виде ломаной или кривой линии, черно-белые зигзаги покрывают одежды и жилища некоторых племен Южной Африки.

Народное изобразительное искусство всегда тесно связано с трудом. Оно родилось в труде и создается в процессе труда, при изготовлении орудий труда, предметов обихода, одежды, жилищ. Оно почти всегда *прикладное*: его назначение — украсить повседневную жизнь людей, сделать красивым их быт. Народные мастера пользуются самыми простыми орудиями труда: ножом, иглой, примитивным гончарным кругом или ткацким станком. Так создаются произведения народного искусства у русских и монголов, у индейцев и поляков.

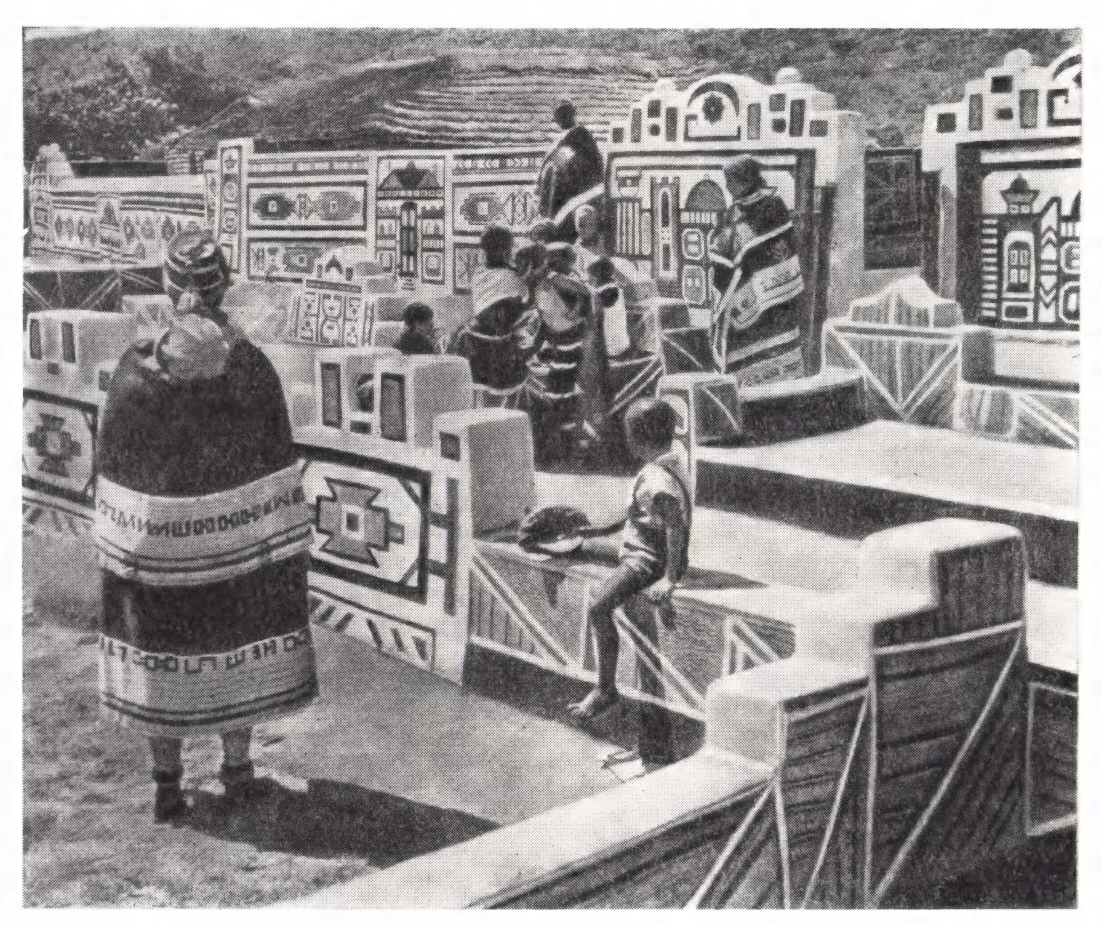
Однако народный мастер — это не просто ремесленник, хорошо знакомый с теми или иными свойствами материалов, это всегда художник, мыслящий образами, красками, тонко чувствующий декоративное назначение предмета, его конструкцию и ритм.

Достаточно представить себе, как выглядела старинная изба на русском Севере, где-нибудь в Вологодской или Архангельской губернии, в XIX — начале XX в. Деревянное крыльцо, над ним резной шатер, сбоку узорные перила из точеных столбиков. Кленовые сени через низкую дверь ведут в просторную горницу. В ней налево — печь с полатями, полочками и шестками, направо — широкая лавка, а в углу, под иконами,— длинный дубовый стол на пузатых точеных ножках, похожих на глиняные кувшины.

На столе стоят вырезанные из дерева чудесные предметы: уточка, лебедь, конь. Они

«ИСКУССТВО РОЖДАЕТСЯ ТОГДА, КОГДА ЧЕЛОВЕК ЛЮБИТ ДЕЛАТЬ ВЕЩИ И В ЭТИХ ВЕЩАХ ПЕРЕДАВАТЬ СВОЮ ЛЮБОВЬ К РОДНОЙ ПРИРОДЕ И ЛЮДЯМ».

В. А. ФАВОРСКИЙ



Традиционные декоративные узоры, украшающие жилища и одежду племени ндебеле. Южная Африка.

покрыты блестящим слоем олифы и расписаны красной и зеленой краской. Уточка — это резная деревянная солонка. А рядом — деревянный ковш в виде большой жар-птицы, он наполнен сладким напитком, сваренным из меда. Такой ковш называется скобкарем.

На хозяйке дома белая холщовая рубаха, расшитая красными нитками по вороту и на плечах: в тончайших узорах повторяются звездочки, птички в квадратах, елочки, причудливые всадники. Поверх рубахи надет синий сарафан из холста, на котором яркими масляными красками изображены оранжевые гроздья рябины, желтые ромашки и птички. Хозяйка за работой — в руках у нее вырезанная из доски прялка, которая украшена замысловатыми узорами.

Все это сделано руками хозяина и хозяйки дома. Хозяин вырезал и выточил предметы из дерева, украсил наличниками избу, хозяйка выткала, окрасила и вышила холсты. Они занимались этим дома в свободное от полевых работ время. Каждую вещь они сделали с любовью, стремясь украсить нужные в хозяйстве предметы яркой росписью или кружевом деревянной резьбы.

Много общего в художественном оформлении крестьянского жилища, предметов быта, орудий труда и одежды можно встретить в народном искусстве русских, норвежцев, литовцев, шведов, поляков и других.

Вплоть до сегодняшнего дня живут самые древние изделия народного искусства. Рассматривая в музее образцы народной резьбы, росписи, вышивки, керамики, невольно вспоминаешь русские сказки. Как и в сказках, здесь встречаются фантастические персонажи: конь с двумя головами, птица Сирин, русалки и т. д.

В сказках всегда много волшебной яркости, смелого преувеличения. Так и в народном ис-

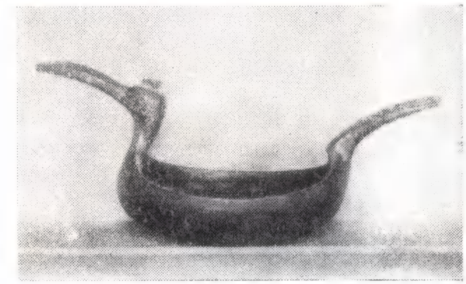


1.

2.

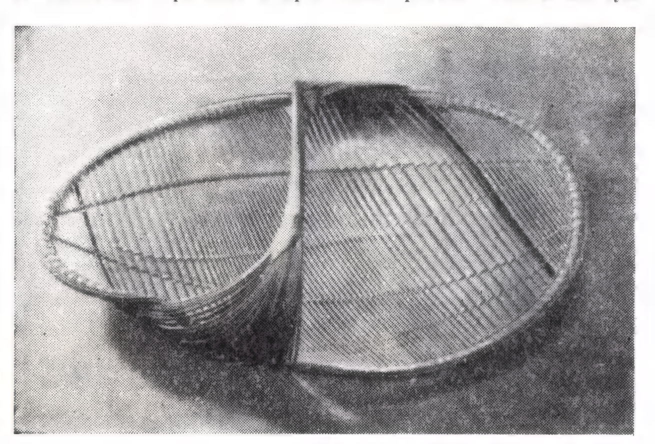


3.



1. Деревянное здание. Фрагмент мезонина (пропильная резьба). XIX в. Новгород.
2. Санный поезд. Современная работа чукотских косторезов.
3. Скобкарь. XIX в. Дерево. Север нашей Родины.
4. Японская корзинка. Современная работа. Белый бамбук.

4.



кусстве: ярко украшены, пестро расписаны кони, куклы-матрешки, коричнево-оранжевые медведи из дерева, зеленые петухи из глины. Они и похожи, и не похожи на настоящих животных и людей, но очень нарядны и красивы. Как и в сказках, в этих игрушках много смешных, забавных деталей и метких, остроумных наблюдений.

У каждого народа есть свое собственное поэтическое и изобразительное творчество. Например, и в сказках, и в изобразительном народном искусстве Китая герои совсем другие, чем в русских сказках. В вышивке, резьбе по дереву и кости, в рисунках на тканях изображены волшебные драконы, единороги и рыбы, птицы-фениксы и цветы лотоса — образы, чуждые русскому народному искусству. Сказки и искусство народов Африки изобилуют образами тех животных, которые водятся в тропических лесах и саваннах. Это носороги, жирафы, львы, обезьяны и змеи. Индийские народные мастера часто изображают слонов.

А сколько интересного можно найти в творчестве народов Севера, Сибири и Дальнего Востока! В маленьких, вырезанных из кости фигурках животных, в рисунках на бересте, в узорах ковриков из меха отражается жизнь людей Севера, его ледяные поля и торосы, оленьи стада и охота на тюленей. На моржовых клыках талантливые чукотские мастера изображают с большой наблюдательностью целые сцены охоты или рубки леса.

Со времен глубокой древности человек чаще всего использовал для своих творений местный природный материал. На Севере добывали моржовую кость, поэтому в народном искусстве чукчей, ненцев преобладают костяные изделия. Север Европейской части СССР (бывшие Вологодская, Архангельская, Олонецкая губернии) всегда был богат лесами. Эти районы славились традицией деревянной резьбы — украшениями на избах, предметах обихода и мебели. Жители Кавказа и Средней Азии ткут из овечьей шерсти узорные ковры. Киргизы, туркмены, таджики делают цветные войлочные кошмы, белые с синими или красными узорами, чтобы покрывать пол и стены своего жилища — юрты.

Но каким бы материалом ни пользовался народный художник, он всегда умеет раскрыть его красоту — будь то береста, корневище дерева, цветные прутья, глина, солома, бамбук. Природная красота материала и форма художественных изделий почти всегда дополняются яркой раскраской, национальными орнаментами, традиционными узорами. Узор обычно зависит от вещи, которую он украшает, соответствует общей форме изделия.

Много талантливых народных мастеров работает и в наше время. По всему Советскому Союзу и за рубежом широко известны вологодские и кировские кружевницы, палехские мастера лаковой миниатюры, талантливые резчики по дереву — игрушечники Богородска, косторезы из Холмогор, туркменские ковровщицы, украинские гончары, узбекские резчики по камню.

В произведениях народных мастеров появились теперь новые темы. Наряду с этим в народном искусстве продолжает жить сказочная тематика. Мастера Палеха изображают битвы прославленных былинных богатырей, создают иллюстрации к «Слову о полку Игореве», к сказкам Пушкина и Бажова.

Значение народного искусства в том, что оно *доступно и массово*. А. М. Горький писал, что основоположниками искусства были гончары, кузнецы и златокузнецы, ткачихи, каменщики, плотники, резчики по дереву. Народное искусство не просто слагается из творчества отдельных талантливых умельцев, *оно представляет собой коллективное искусство народа той или иной страны.*

Мастерство, навыки обработки материалов передавались от поколения к поколению, совершенствовались в течение веков, обогащались новыми приемами. Поэтому народное искусство разных стран — подлинная сокровищница мировой художественной культуры.

«ИСКУССТВО ПРИНАДЛЕЖИТ НАРОДУ. ОНО ДОЛЖНО УХОДИТЬ СВОИМИ ГЛУБОЧАЙШИМИ КОРНЯМИ В САМУЮ ТОЛЩУ ШИРОКИХ ТРУДЯЩИХСЯ МАСС. ОНО ДОЛЖНО БЫТЬ ПОНЯТНО ЭТИМ МАССАМ И ЛЮБИМО ИМИ. ОНО ДОЛЖНО ОБЪЕДИНЯТЬ ЧУВСТВО, МЫСЛЬ И ВОЛЮ ЭТИХ МАСС, ПОДЫМАТЬ ИХ. ОНО ДОЛЖНО ПРОБУЖДАТЬ В НИХ ХУДОЖНИКОВ И РАЗВИВАТЬ ИХ».

В. И. ЛЕНИН

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Произведения этого вида искусства особые. Их делают не для того, чтобы ими только лишь любоваться. На них сидят, ими работают, из них пьют и едят, их покупают в магазине, чтобы раскроить и сшить. Одним словом, это обычные вещи, окружающие нас, — ткани, посуда, мебель и различные бытовые предметы.

Но тогда при чем же здесь искусство?

Присмотритесь к этим вещам, и вы увидите, что в создании многих из них принимал участие художник. Он украсил узорами ткани и обои, придал красивую форму вазе для цветов и чайной чашке, позаботился о том, чтобы хромированная решетка радиатора украшала, а не уродовала автомобиль.

Каждая новая вещь — маленькая победа человека над природой. Еще первобытные люди научились придавать камню, дереву, кости — материалам, нелегко поддающимся обработке, новую форму, превращать их в орудия, помогающие бороться с врагами, охотиться, готовить пищу. А потом человек создает и совсем новые материалы — выплавляет из руды металл, превращает речной песок в прозрачное стекло, рыхлую глину в белоснежный тонкий фарфор. Открывая полезные свойства этих материалов, овладевая способами их обработки, человек учится также понимать их красоту, радуется своей изобретательности и умению, превращающим простые комки земли в красивые и нужные вещи.

Именно здесь, в прикладном искусстве, особенно ясно видно, что искусство и техника — близкие родственники. В старину их вообще не очень отличали друг от друга. Всего лет двести тому назад русское слово «художество» еще означало и искусство и ремесло, т. е. всякий ручной труд, требующий специального умения. Было, например, «живописное художество» и было «слесарное художество». Один и тот же человек, мастер-ремесленник, придумывал форму вещи, сам изготовлял ее из глины, дерева или металла, отделывал и украшал. Он был одновременно и инженером, и рабочим, и художником. Мастер хочет сделать вещь как можно лучше, показать в ней свое умение, свою власть над материалом. Он вкладывает в нее гораздо больше труда, мастерства и выдумки, чем нужно для того, чтобы из чашки можно было пить, на стуле сидеть, а ножом резать хлеб.





Вы видите, как с течением времени меняется представление о красоте вещей: стул русской работы конца XVII в. (*слева*); кресло русской работы начала XIX в. (*в центре*); стул современной работы, 1960-е годы (*справа*).

Так, делая вещи, трудясь, человек изменяет мир, приспосабливает его к своим потребностям, к своим мечтам о прекрасной жизни. И вещи, которые он делает, меняются вместе с его представлениями об этой жизни и о том, что может сделать ее удобной, радостной, счастливой. Вот почему вещи могут рассказать нам не только об изобретательности своих создателей, об их технических достижениях и научных знаниях, но и об их мечтах и надеждах, об их духовном мире. И потому вещи, предназначенные служить людям в быту, в повседневной жизни, становятся произведениями искусства и иногда, как картины или статуи, тоже попадают в музеи.

Много веков главным признаком счастливой жизни считалось богатство. Вещи, которые говорили о богатстве владельцев, казались особенно привлекательными, красивыми. В крестьянской избе ели из глиняной или деревянной миски, в королевском дворце — из серебряной посуды. Серебро — дорогой металл. Но серебряная посуда дорога еще и потому, что в ее изготовление вкладывалось особенно много труда. Вот, например, суповая чаша из «Парижского сервиза» императрицы Елизаветы Петровны. Знаменитый французский ювелир Франсуа Жермен придал ей причудливую, сложную форму. Вместо ручек он прикрепил к ней фигурки играющих детей, пышный герб окружил тяжелыми гирляндами.

Суповая чаша сделана не для музея. В ней подавали на стол суп во время парадных обедов во дворце. Но, увидев ее теперь в залах Эрмитажа, среди картин и статуй, вы не удивитесь,— сразу видно, что это произведение большого искусства. Ну а простая деревенская миска, сделанная народным мастером-крестьянином? Рядом с серебряной чашей она может показаться такой простой и грубой... Неужели это тоже искусство?

Не торопитесь искать красоту только там, где есть богатство и пышность. Вещь из дешевого материала может быть не менее красивой, если она сделана умело и с любовью. Вот на вращающемся гончарном круге из комка мягкой глины вырастают, плавно изгибаясь под умелыми пальцами гончара, тонкие стенки чаши. Глина податлива, легко принимает любую форму. Нужно только правильно найти эту упругую и мягкую линию изгиба стенок. И гончар находит ее и снимает с круга готовую миску. Высушенная и обожженная, покрытая блестящей глазурью, глина, становясь твердой и легкой, навсегда закрепляет найденную форму. Простота и точность этой формы, не скрытая никакими налепленными украшениями, так же ясно говорит об искусстве деревенского мастера, как вычурная сложность серебряной чаши об искусстве придворного ювелира.

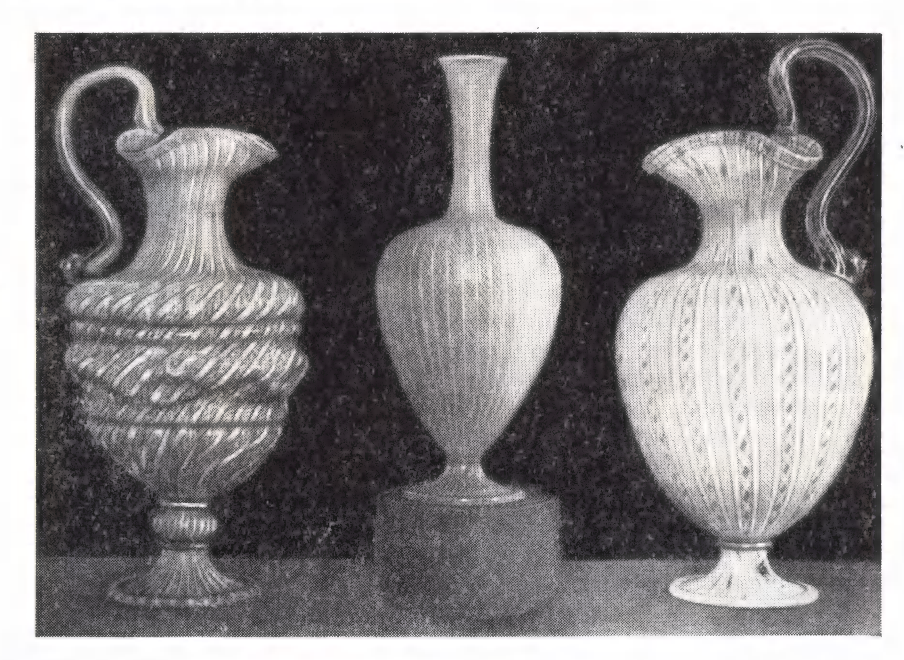
Впрочем, народные мастера тоже любят яркие, нарядные вещи. И на стенках глиняной миски гончар часто рисует широкими, как будто небрежными мазками кисти сказочных птиц или фантастические цветы (см. ст. «Народное изобразительное искусство»). В самых разных видах прикладного искусства мы встречаемся с этим стремлением украсить уже готовую вещь, обогатить ее цветом, рисунком, узором.

Узор, орнамент — в сущности особый вид искусства, но он редко существует самостоятельно. Обычно он лишь дополняет архитектуру или прикладное искусство. Орнамент делает вещь сложнее и богаче, выделяет ее среди других, останавливает взгляд, заставляет полюбоваться не только всей вещью в целом, но и ее частями — резными ножками кресла, вышитыми рукавами платья.

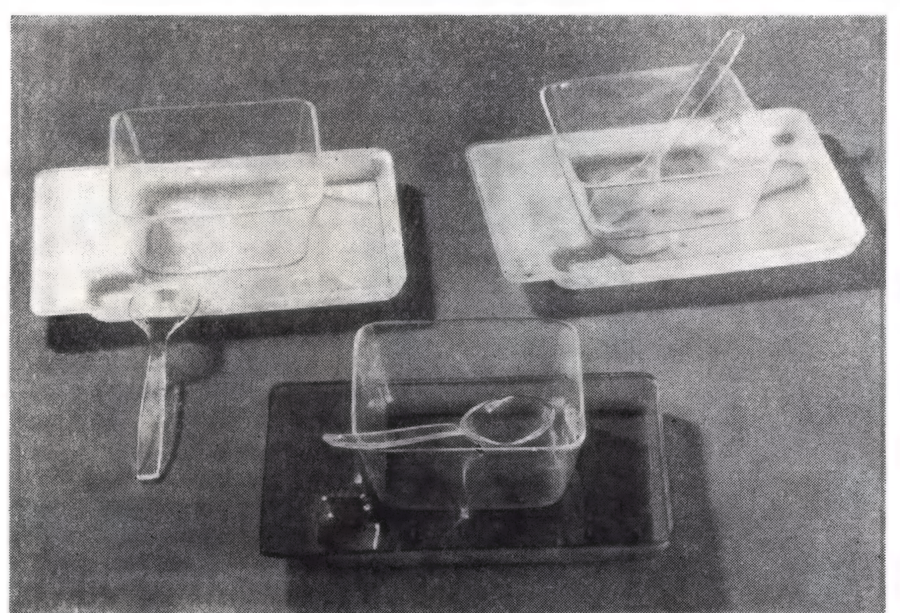
Но яркая роспись может подчеркнуть красоту чистого белого фарфора, а может и совсем скрыть ее. Слишком богатая резьба на мебели помешает любоваться красотой самого дерева, тонким естественным узором его слоев. Слишком сложная лепка или пестрая роспись на вазе не позволит увидеть красоту ее формы. А главное, никакие украшения не сделают красивой неуклюжую, неудобную вещь плохой формы. «*Ты не умел сделать красиво и потому сделал богато*», — говорили древние греки. Показное богатство не заменяет красоты.

Вот вазочка, сделанная из прозрачной, легкой пластмассы. Но по форме, украшениям и резьбе она почти не отличается от тяжелых, дорогих хрустальных ваз. Дешевая вещь как будто притворяется дорогой, пластмассовая вазочка — хрустальной. Издали она еще может обмануть глаз, но возьмите ее в руки, и обман рассеется. Пластмасса не похожа на хрусталь. Легкая и упругая, она лишена его блеска и твердости. Напрасно художник украсил ее сложными угловатыми гранями, которые на хрустале дробят свет, переливаясь всеми цветами радуги, — у пластмассы нет и этого свойства хрусталя!

А могут ли пластмассовые вещи быть по-настоящему красивыми, не подделываясь под уже знакомые нам формы глиняных, стеклянных, металлических вещей? Вот простая пластмассовая масленка — гладкая, с мягко изгибающейся прозрачной крышкой. Она скромна,



Два кувшина и ваза венецианского филигранного стекла. XVI в. Государственный Эрмитаж. Ленинград.



Изделия из пластмассы. 1960-е годы.

не бросается в глаза, сделана вовсе не для того, чтобы служить украшением. И сделана она не руками, а машиной, но она красива.

Машинное, массовое производство изменяет облик вещей. Машина не может делать каждую новую тарелку по-другому. Она не всегда может передать сложную лепку или резьбу, но ей хорошо удаются прямые линии, гладкие поверхности, точные очертания. Можно постараться скрыть, что вещь сделана машиной, — нанести узор, как будто вырезанный от руки, как будто нарисованный кистью... Нужно ли это? Ведь опять получится фальшь, поддельная, ненастоящая красота.

Мы учимся видеть красоту не только в золоченой резьбе, покрывающей карету, но и в блестящей лакированной поверхности современного автомобиля. Его гладкие обтекаемые формы тоже ведь созданы художником. Вместе с конструкторами он работал над проектом машины, чтобы мы сразу увидели в ней силу и стремительность, чтобы мы полюбили машину и научились считать ее нашим другом и помощником. Так в наши дни *искусство и техника вместе трудятся* над тем, чтобы все, что нас окружает, все вещи не только до́ма, но и на улице, в школе, в заводском цехе, в учреждении были удобными и красивыми, чтобы они помогали сделать нашу жизнь такой, какой мы хотим ее видеть.

КАК ХРАНЯТ И ИЗУЧАЮТ ПАМЯТНИКИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Враги зримые и незримые

«По случаю приготовлений к предстоящему 20-го сего февраля (1886) балу в павильоне Малого Эрмитажа... приступить к устройству в 5 кабинетах фламандской и голландской школ уборных[1] комнат для высочайших особ и городских дам...» Этот документ рассказывает нам о жизни Эрмитажа в прошлом, когда музей был одной из половин царского дворца. Нам сейчас трудно представить себе, что в залах, где находились сокровища живописи и скульптуры, можно было сервировать ужин.

Теперь каждый знает, что музей — это не только помещение, где выставлены картины и скульптуры, но и место, где их хранят. Но возможно, еще не все знают, какое это сложное и трудное дело и сколько зримых и незримых врагов ежедневно угрожает гибелью памятникам искусства: холод и зной, влага и сушь, колебания температуры воздуха, пыль и яркий свет, от которого выцветают краски картин. Поэтому приспущены шторы на окнах залов, на стенах висит термометр, и вы всегда увидите в музейных залах небольшой аппарат в стеклянном футляре — психрограф, регистрирующий влажность воздуха. Поэтому пастели, акварели и рисунки хранят в специальных папках и только на время выставляют в залах. Произведения искусства нужно беречь и от случайного прикосновения, которое может им повредить. Вот почему веревка не подпускает вас к скульптуре или картине слишком близко.

Каждая вещь в музее имеет свой собственный номер. Под этим номером она записана в специальной книге — перечне всех сокровищ. И каждая вещь имеет свой паспорт — карточку, в которой записано, кто ее автор, какова история ее создания, каковы ее размеры, хорошо или плохо она сохранилась.

Как «лечат» памятники искусства

Судьба произведений искусства нередко полна превратностей. В последние месяцы войны в гитлеровской Германии в разных тайниках были спрятаны сокровища Дрезденской картинной галереи. Фашисты собирались их уничтожить, но не успели взорвать тайники. Однако находившиеся в них картины наверняка погибли бы и без взрыва, если бы их не разыскали советские воины. Величайшие сокровища мира лежали на чердаках, где гибли от холода или от жары, или в штольне, почти затопленные водой.



Реставрация деревянной скульптуры.

Картины Дрезденской галереи «вылечили», вернули к жизни руки реставраторов — специалистов, восстанавливающих поврежденные художественные произведения.

Но реставраторы нужны не только в таких особых случаях. Они должны следить за «здоровьем» картин и скульптур постоянно, ежедневно. Если реставратор видит, что краска начала отставать от основы, что появляется вздутие, в картину вводят специальный клей. Если лак на картине помутнел, разложился, его восстанавливают, возвращая ему прозрачность. Если начинает осыпаться красочный слой, его закрепляют; если холст стал ветхим, его дублируют, т. е. подклеивают под него еще один, новый.

Но, пожалуй, самый сложный процесс реставрации — перевод на новое основание, т. е. удаление старого основания (холста, дерева или картона), на котором напи-

[1] Так в то время называли комнаты для переодевания.

сано произведение, и замена его новым. Для этого поверхность картины заклеивают несколькими слоями папиросной бумаги. Затем с оборота постепенно удаляют старую основу (если холст — то выдергивают по нитке, если доска или картон — то сострагивают). Когда остается только грунт (тонкий слой специального состава, нанесенный на основу) с красочным слоем, подклеивают новую основу. Но делается это в крайних случаях, когда произведению грозит гибель.

Так, в Эрмитаже еще в XIX в. с дерева на холст была переведена картина Леонардо да Винчи «Мадонна Литта» (ок. 1490; см. илл., стр. 136—137). Так было спасено одно из любимых произведений художника Врубеля—роспись «Надгробный плач» (1884—1889), исполненная им в стенной нише Кирилловской церкви в Киеве (см. ст. «М. А. Врубель»). От сырости и холода роспись начала осыпаться. Реставрировать ее на месте было невозможно. И реставраторы решились — они отделили живопись с грунтом от стены и подвели новую основу, достаточно прочную, чтобы удержать роспись. Сейчас «Надгробный плач» Врубеля находится в киевском Музее русского искусства.

Что надо знать о произведениях искусства и их авторах

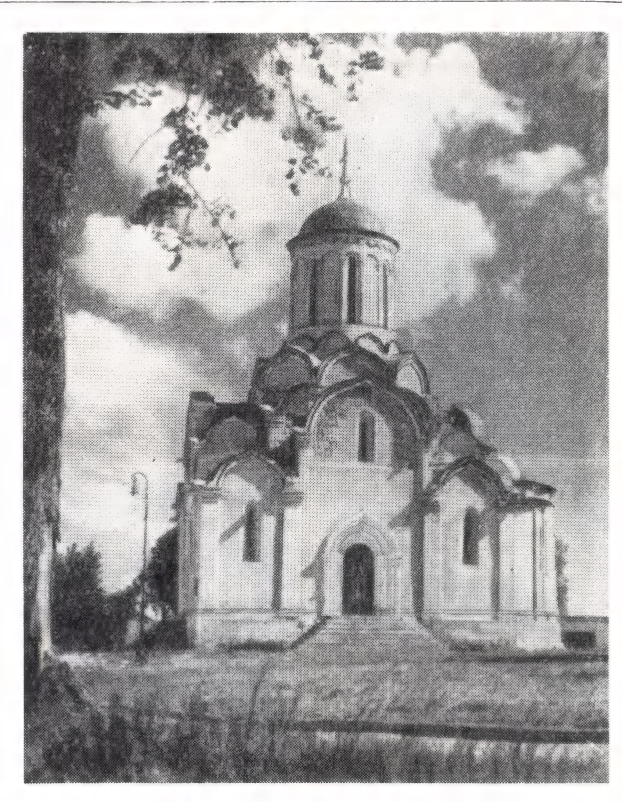
Сохранение жизни памятнику искусства — это вместе с тем и его изучение. Чтобы реставрировать произведение, нужно многое знать о художнике, скульпторе, зодчем, об особенностях их техники и их эпохе. *Надо знать, какие материалы и краски любил применять художник, знать, наконец, его почерк, манеру наложения краски на холст, ему присущую.* Только тогда реставратор и искусствовед сумеют отличить подлинную живопись от позднейших записей или искажений неумелых реставраторов.

Например, вечный экспериментатор Леонардо да Винчи при создании фрески «Тайная вечеря» (см. илл., стр. 136—137) применил новый, изобретенный им состав красок, новый способ грунтовки. Фреска вскоре начала разрушаться. Ее реставрировали многократно в разные века. Однако в результате этих поправок роспись Леонардо в значительной мере потеряла свой первоначальный вид.



Художник Соларио, ученик Леонардо да Винчи, написал копию с фрески Леонардо «Тайная вечеря». Картина Соларио имеет большую художественную ценность. На снимке вы видите эту картину во время реставрации.





Спасский собор Андроникова монастыря в Москве (1420-е годы) до и после реставрации.

Только недавно, в 50-х годах нашего века, реставраторы сумели прекратить ее дальнейшее разрушение. И удалось им это только потому, что они наконец разгадали секрет живописи Леонардо, узнали, что он пользовался темперой, но добавлял в нее особую краску (см. ст. «Леонардо да Винчи»).

Реставраторам надо было освободить подлинную, неискаженную фреску великого художника от многочисленных поздних напластований. Около двух лет, проверяя каждый свой шаг, снимали реставраторы все чужеродные слои лака и краски. И вот открылся леонардовский цвет, проявились детали — руки Иуды, стол с посудой.

Вы знаете, как обычно выглядят старые иконы. Такими темными, почти черными они становятся от времени, сырости и копоти свечей. До тех пор пока старые иконы висели в церквах, древнерусскую живопись не знали. После Октябрьской революции их стали собирать в музеи, расчищать, освобождать от живописи, нанесенной позднее и лишенной художественных достоинств. Так стали известны гениальная «Троица» Андрея Рублева (см. ст. «Андрей Рублев») и «Владимирская богоматерь» XII в.— она была записана четыре раза в разные века (см. ст. «Искусство Византии»). Это было подлинное открытие великого искусства Древней Руси.

Неузнаваемо перестраивались или искажались пристройками и памятники древнерусской архитектуры. Спасский собор Андроникова монастыря, построенный в начале XV в.,— самое древнее из всех сохранившихся каменных зданий Москвы. В прошлом веке собор был так искажен пристройками, что выглядел как сооружение XIX в. Сейчас реставраторы возродили собор, и мы видим его таким, каким его создали строители XV в.

Как изучают памятники искусства

Представим себе, что перед нами картина. *Когда* и *где* она была написана? *Кем*? *Каковы*

ее *сюжет* и *техника*? Вот первое, что должен определить специалист-искусствовед. Это называется атрибуцией произведения. Но чтобы ответить на эти вопросы, историку искусства нужно знать историю культуры, философию, литературу, быт разных эпох и народов. Искусствоведу приходится прибегать к помощи людей других специальностей: физиков, рентгенологов, химиков, биологов, знатоков родовых гербов и старинного оружия, палеографов, т. е. специалистов по древним рукописям,— всех не перечесть.

Однако прежде чем начать глубокое исследование произведения искусства, специалист должен убедиться в его подлинности. Что это — оригинал самого художника или копия? А может быть, это подделка? Подпись на картине не является гарантией ее подлинности, ведь ее легко подделать. А поскольку работы крупных художников и скульпторов — большая материальная ценность, случаи фальсификации их произведений многочисленны, особенно в XX в.

Подделки проникают и в частные коллекции, и в государственные музеи. В ФРГ, в одной из церквей Любека, были подделаны средневековые фрески. А в музеях Голландии висели фальшивые картины Вермеера Дельфтского — одного из самых великих и самобытных художников мира (см. ст. «Голландское искусство XVII в.»).

Фальсификатор картины старого мастера придает холсту или дереву древний вид, покрывает живопись темным лаком, искусственно вызывает трещины в красочном слое. Однако достаточно сделать рентгеновский снимок — и мы узнаем, чем и поверх чего написана картина. Химический анализ устанавливает, какие связующие вещества употреблены (в разные эпохи пользовались разными составами), какими красками писал автор (некоторые красители появились лишь в XIX в.) и т. д.

Любопытно, что рентгенограмма позволяет узнать и то, как художник искал героев картины, как их располагал на полотне, т. е. увидеть сам процесс творчества. Вспомните картину Репина «Не ждали» (см. илл., стр. 29). Первоначально художник думал сделать главным персонажем, возвращающимся из ссылки, не мужчину, а девушку-курсистку. Это видно в эскизе картины. Но только рентгеновские лучи помогли увидеть, что в эскизе Репин хотел ввести еще и фигуру отца, предупреждающего семью о возвращении девушки. Так мы узнали о самом начальном замысле художника.

Ботаники и биологи помогают установить возраст доски или сорт льна, из которого сделан холст. Искусствоведы обращаются даже к геологам, если нужно определить возраст и породу камней в мозаике (так было доказано, что мозаика «Петух» из Ивановского музея — работа древних римлян).

Наконец, можно сделать макрофотографию, т. е. сильно увеличенное фотографическое воспроизведение деталей картины. Почерк художника индивидуален, его нельзя подделать. Макрофотография дает возможность сравнить живопись того или другого художника на подлинной картине с живописью произведения, которое исследуется. И тут ошибиться невозможно, даже если на первый взгляд картины очень похожи.

Небезразличен бывает историку искусства и вопрос, кто изображен на картине. Прежде всего, конечно, это относится к портретам. Загадочных портретов немало. А узнать героя портрета не только интересно, но и важно, так как это помогает датировать произведение, найти имя автора, а иногда и потерять его... Так, на одном из портретов Эрмитажа, художником которого считался знаменитый французский живописец XVI в. Клуэ, изображен молодой человек лет двадцати, двадцати пяти. Подпись гласит, что это герцог Алансонский. Однако если это действительно так, то автором портрета не может быть Клуэ, так как он умер, когда герцогу было всего 11—12 лет. И тут мы подходим к одному из самых важных вопросов атрибуции — поискам автора произведения.

Как ищут автора

В залах музея вы иногда видите картину с этикеткой «*Неизвестный художник*» или скульптуру, табличка которой, скажем, гласит: «*Французский мастер XVI* в.»

Вплоть до XVIII — XIX вв. художники не всегда подписывали свои работы. Вместо полной подписи некоторые ставили монограмму или инициалы. Так некоторые картины и значатся в музеях, например «*Мастер E. S.*». В книгах по искусству художникам дают иногда условные названия — «*Мастер из Флемаля*», «*Мастер св. Цецилии*».

Как же узнать имя художника? Тут применяются все способы исследования картины, о которых мы уже говорили, но они дополняются

изучением документов, каталогов, справочников, фотографий, сравнением репродукций и т. д.

В фондах Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве хранится небольшая картина «Монахиня на смертном ложе». Она долго считалась произведением неизвестного испанского художника XVIII в. Однако исследование своеобразной техники живописи картины привело к мысли, что вещь написана великим испанским художником Гойей (см. ст. «Зарубежное изобразительное искусство XIXв.»). Это подтвердилось и сопоставлением с его безусловно подлинными работами, например с «Портретом монахини», где, видимо, изображена та же модель. Так в нашей стране оказалась единственная картина Гойи.

Поиски автора картины могут привести и к открытию нового имени в искусстве. В Третьяковской галерее хранится картина XVIII в. «Юный живописец». Долго не было известно, кто автор этой превосходной вещи. Назывались разные имена — Антропов, Дрожжин и, конечно, Лосенко (ведь его подпись была на картине!). Но ученые усомнились в подлинности подписи: по написанию букв было ясно, что она сделана в XIX в. Реставраторы ее удалили, и открылась подпись настоящего автора — «J. Firsove». Латинские буквы смутили исследователей, и они искали это имя в словарях иностранных художников. Но оказалось, что это русская фамилия — *И. Фирсов*. Впоследствии Третьяковская галерея приобрела другие работы художника. В историю русского искусства вошло еще одно имя — Иван Фирсов.

Франс Гальс — один из величайших голландских художников XVII в. — известен как автор жанровых композиций и портретов. Однако сохранились сведения, что в молодости, стремясь добиться признания и славы, Гальс писал произведения на религиозные сюжеты (тогда это считалось самым достойным жанром живописи). Эти картины считались потерянными.

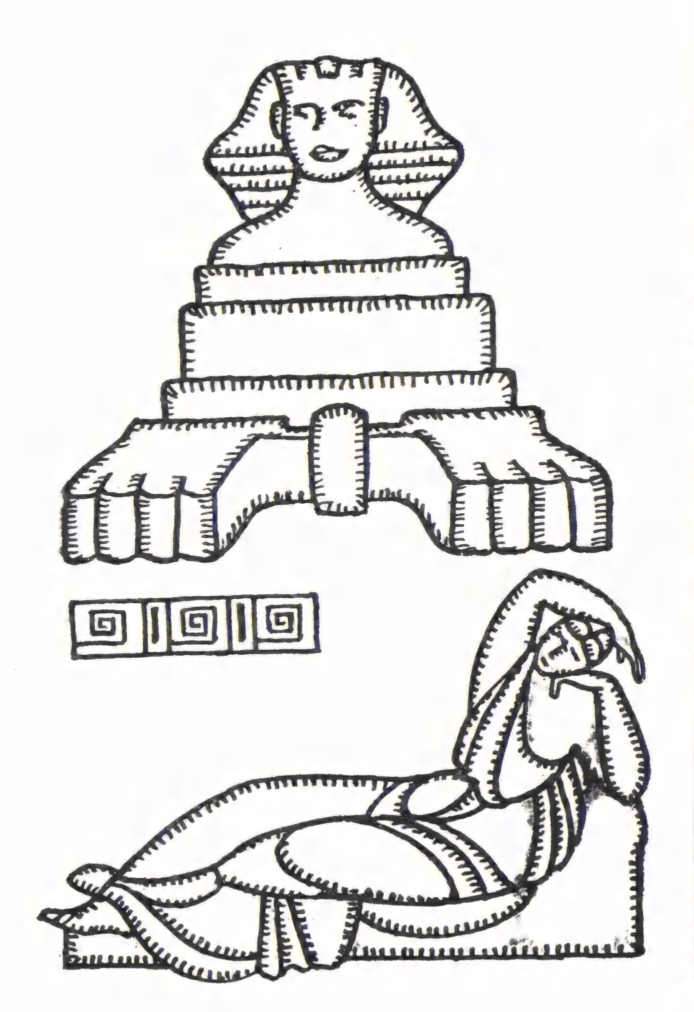
Несколько лет назад научный сотрудник Эрмитажа обратил внимание на две картины, находящиеся в запаснике Одесского музея,— «Евангелист Матфей» и «Евангелист Лука». Они значились как работы неизвестного художника XIX в. Но композиция, образы, манера письма говорили о том, что картины написаны в XVII в., а качество живописи свидетельствовало о первоклассном художнике. И вот в результате долгих исследований стало ясно — это картины молодого Гальса. Таким образом, в России находятся единственные сохранившиеся произведения Гальса на религиозный сюжет (см. ст. «Голландское искусство XVII в.»).

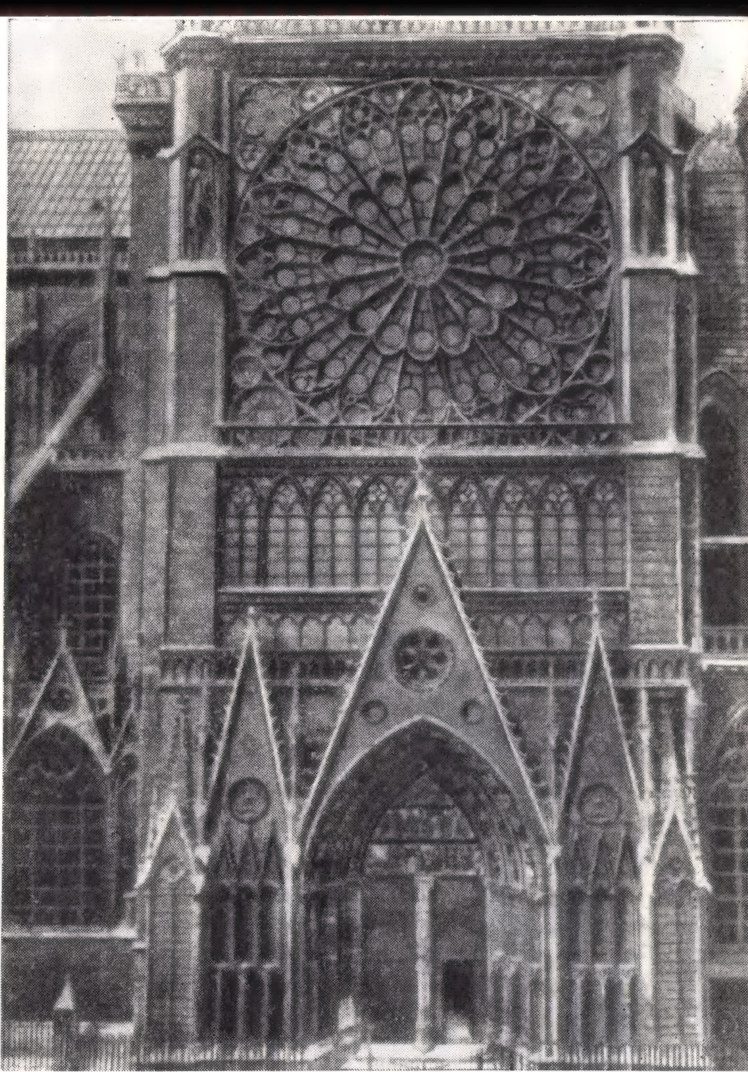
* * *

Изучать и хранить памятники искусства — это значит беречь великий мир прекрасного. Каждый, кому дорого искусство, может быть помощником в этом большом, нужном и благородном деле. Тогда переживут века создания художественного гения всех времен, делая богаче и радостнее мир, в котором живет человек.

«ГРАЖДАНЕ... БЕРЕГИТЕ КАРТИНЫ, СТАТУИ, ЗДАНИЯ — ЭТО ВОПЛОЩЕНИЕ ДУХОВНОЙ СИЛЫ ВАШЕЙ И ПРЕДКОВ ВАШИХ. ИСКУССТВО — ЭТО ТО ПРЕКРАСНОЕ, ЧТО ТАЛАНТЛИВЫЕ ЛЮДИ УМЕЛИ СОЗДАТЬ ДАЖЕ ПОД ГНЕТОМ ДЕСПОТИЗМА И ЧТО СВИДЕТЕЛЬСТВУЕТ О КРАСОТЕ, О СИЛЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ДУШИ.
ГРАЖДАНЕ, НЕ ТРОГАЙТЕ НИ ОДНОГО КАМНЯ, ОХРАНЯЙТЕ ПАМЯТНИКИ, ЗДАНИЯ, СТАРЫЕ ВЕЩИ, ДОКУМЕНТЫ — ВСЕ ЭТО ВАША ИСТОРИЯ, ВАША ГОРДОСТЬ. ПОМНИТЕ, ЧТО ВСЕ ЭТО ПОЧВА, НА КОТОРОЙ ВЫРАСТАЕТ ВАШЕ НОВОЕ НАРОДНОЕ ИСКУССТВО»

Из Воззвания Совета Рабочих и Солдатских Депутатов. 1917 год.





ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО МИРА И СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

ПЕРВОБЫТНОЕ ИСКУССТВО

В 1876 г. люди открыли одну из самых первых страниц истории искусства — пещерную живопись первобытных людей, которую обнаружил испанец Саутуола. Это открытие не вызвало большого доверия. Все только удивлялись — неужели для обмана и мистификации нельзя было придумать что-нибудь более остроумное, нежели расписывать сотнями многоцветных изображений стены и потолок громадной испанской пещеры Альтамиры. Но в 1895 г. француз Ривьер открывает вторую пещеру с рисунками (Ла Мут, Франция), чем заставляет поверить в первую. К началу нового столетия от неверия в живопись первобытных людей почти не осталось и следа: появились первые пещерные музеи. Только что открытое искусство сразу стало широко популярным.

К 1914 г. в Испании обнаружили уже 20 больших пещер с рисунками на стенах и столь-

---

На фотографии: собор Парижской богоматери.

ко же во Франции. Начали появляться и подделки (рисунки в немецкой пещере Кессельлох, ловко намалеванные одним рабочим рядом с подлинной древней живописью).

Быки шествуют по стенам десятков приледниковых пещер Франции и Испании, а рядом с ними — олени, бизоны, козлы, мамонты... Громадный «Зал быков» — в пещере Ляско (Франция). Темные быки будто парят над стадом диких лошадок, а между крупными животными несколько чудесных маленьких желтовато-красных оленей.

Мрачный, полный достоинства козел из пещеры Кастильо (Испания) — весь в движении. Детали нарисованы так, будто художник знал, что если дорисует — хуже будет, тяжелее. Нежная, трогательная лань из Альтамиры. Мамонт из Фон-де-Гом... По рисунку ученые восстановили неизвестные детали строения хобота (потом на севере нашли целую сохранившуюся тушу мамонта, и детали подтвердились). Древность всех этих произведений доказана несколькими способами.

В одних пещерах — зола, кости, каменные орудия (т. е. то, что мы называем культурным слоем) закрывали полностью или частично настенные рисунки. Значит, сотни поколений древних людей уже могли видеть эти рисунки. Возраст культурного слоя этих пещер определяется теперь довольно точно: от 15 до 30 тыс. лет.

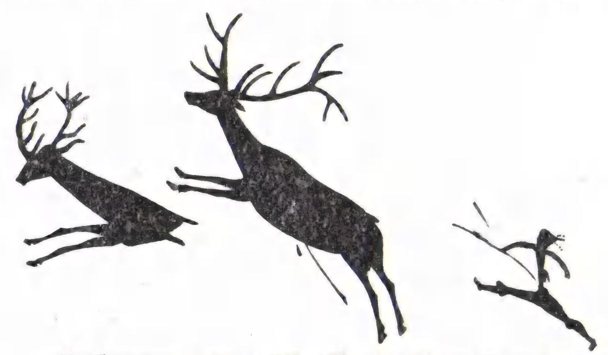
Иногда рисунки датируют, определяя время завала, преграждавшего на десятки тысячелетий единственный вход в пещеру.

Не просто открывались пещерные сокровища. Знаменитый французский ученый Норбер Кастер, автор книги «30 лет под землей», чтобы попасть в пещеру Монтеспан, богатую рисунками и скульптурами первобытных людей, должен был нырнуть в подземное озеро. Другой прославленный изыскатель — Бегуэн полз десятки метров вместе с тремя сыновьями по необычайно узким тоннелям, прежде чем оказался в громадном подземном дворце, украшенном множеством первобытных рисунков. Дворец получил название «Пещеры трех братьев». Здесь Бегуэн нашел ступку для растирания краски и другие вещи древнего художника, жившего много тысяч лет назад.



Бизон. XV тысячелетие до н. э. Роспись красной краской. Пещера Альтамира. Испания.

Еще одно доказательство неподдельности пещерной живописи: одни рисунки безжалостно нарисованы на других. Одни — старше, другие — моложе, может быть, на год, или век, или несколько тысячелетий... При этом предки и потомки стихийно создавали неожиданные, прекрасные, смелые композиции, хотя каждый из них рисовал только своего зверя.



Изображение охоты. XII—VII тысячелетия до н. э. Юго-Восточная Испания.

Специалисты полагают, что художники, прежде чем рисовать, возможно, размазывали краску на стене — старые фигурки исчезали, и по краске вырисовывался новый контур. Спустя тысячелетия краски полностью или частично сошли — и мы видим несколько слоев живописи.

Когда же и как зародилось великое искусство древнейших предков? В нескольких пещерах, где около 100 тыс. лет назад обитали древние люди — *неандертальцы* (см. т. 7 ДЭ, ст. «От животного к человеку»), археологи нашли камни с пятнами краски, а также кучки камней, явно разложенных симметрично, в какой-то системе. Очевидно, первые люди, еще не рисовавшие и не лепившие, были неравнодушны к определенным сочетаниям красок.

Наблюдения этнографов показали, что в искусстве первобытных людей большую роль играют ритм и симметрия. Например, рубила — каменные треугольники, которые когда-то сжимала рука *питекантропа* и *синантропа*, имеют довольно правильные симметрич-

ные формы. Доказано, что эта симметрия отнюдь не диктовалась «производственными нуждами». Просто у обезьянолюдей была потребность обточить свое орудие симметрично. Так техника, наука, искусство объединялись в одном каменном ручном рубиле.

При *неандертальцах* начинается медленное разделение техники и искусства, пока — примерно 400 веков назад — не происходит великий взрыв: появляется замечательная пещерная живопись и гравюры на кости— явления, конечно, не менее сложные, чем живопись древних египтян, Андрея Рублева, Рафаэля, Сезанна.

В течение тысячелетий первобытное искусство менялось, рождало новые «школы», «стили», порой возвращалось к пройденному. Специалисты легко отличают, например, громадные великолепные изображения зверей, относящиеся к *палеолиту*, т. е. древнекаменному веку (начинающемуся около 800 тыс. лет назад и кончающемуся около 13 тыс. лет назад), от небольших, переданных в стремительном движении фигурок охотников, созданных мастерами *мезолита* и *неолита*, т. е. среднекаменного века (XIII—VII тысячелетия до н. э.) и новокаменного века (V—III тысячелетия до н. э.). Порой древнее искусство становилось более условным и отвлеченным, как бы зашифрованным от непосвященных, порой более реалистическим.

Пещеры и скалы Земли покрыты десятками тысяч рисунков. Сейчас мы только начинаем знакомиться с первобытной планетой, разрисованной древнейшими художниками. Несколько десятков знаменитых пещер с рисунками во Франции и Испании. Сотни разрисованных скал в Скандинавии, Карелии. Недавно археолог Ранов открыл скалы с цветными изображениями на Памирском высокогорье, а биолог Рюмин — изображения громадных животных на Урале. Тысячи рисунков покрывают крутые береговые скалы Лены и Енисея, Ангары и Амура. Немало их и в Африке: в мертвой Сахаре — фрески Тассили, скалы Ахагарра; тысячи пещерных рисунков в Эфиопии. А Земля в целом — громадная великолепная картинная галерея.

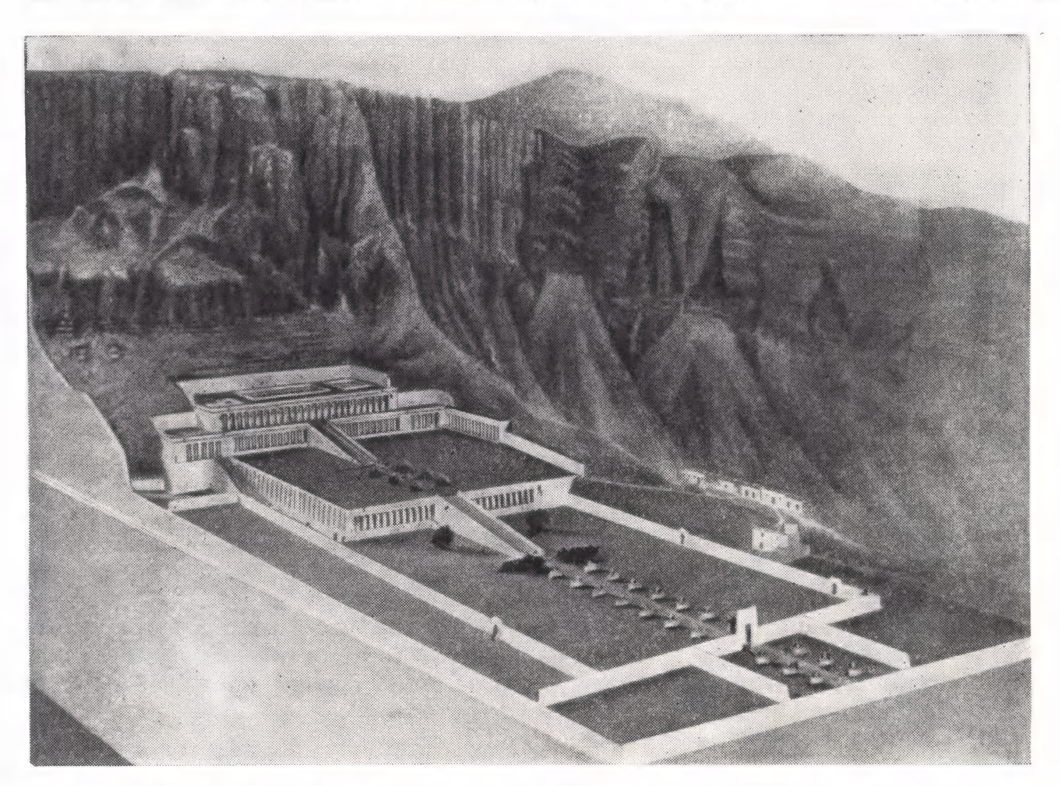
Сейчас перед археологами и историками древнего искусства стоят две важные задачи: найти еще не открытые шедевры древнейших мастеров и дать полное научное объяснение тех причин, которые породили это великолепное искусство (см. ст. «Что такое искусство»).

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

Представьте себе, что мы приехали в Каир. Мы идем по улицам этого большого своеобразного города, любуемся его зданиями, садами, базарами. Но что это? На горизонте видны какие-то треугольные силуэты. Мы догадываемся, что это знаменитые гробницы фараонов — пирамиды, построенные более четырех с половиной тысяч лет тому назад. И вот мы стоим перед гробницами, ошеломленные их гигантскими размерами: самая большая из них, пирамида Хеопса, достигает 147 *м* в высоту (III тысячелетие до н. э.; см. илл., стр. 72—73). На ее постройку пошло свыше 2300 тыс. каменных плит весом по две с половиной тонны каждая.

Египтяне первыми начали создавать каменные здания. До наших дней сохранилось многое из того, что построили древние архитекторы в долине Нила: похожие на башни ворота храмов, стены, колонны, обелиски. Все это сделано из камня и украшено рельефными фигурами царей и богов, сценами битв и охоты. Самым большим был храм бога Амона-Ра в Карнаке, недалеко от столицы Древнего Египта города Фив (XIII в. до н. э.; см. илл., стр. 45). Каждый фараон считал необходимым что-нибудь в этом храме построить — новый колонный зал или молельню, изобразить на стенах свои победы.

Очень интересен и храм царицы Хатшепсут (XVI в. до н. э.), тоже построенный в Фивах, на западном берегу Нила, на отрогах гор, окружавших столицу. Колоннады храма, расположенного на трех поднимающихся друг над другом уступах, хорошо гармонировали с вертикальными выступами скал, служивших ему естественным фоном. В храме было много статуй, изображавших царицу. Некоторые стояли на фасаде, по сторонам колоннад. Стены храма, как обычно, были покрыты цветными рельефами, изображавшими то богов, то события, происходившие при Хатшепсут. Особенно замечательны рельефы, на которых



Храм царицы Хатшепсут в Фивах (Дейр-эль-Бахари) (реконструкция). XVI в. до н. э.

показана далекая страна Пунт, откуда египтяне привозили ценные благовония.

Храм Хатшепсут — прекрасный пример синтеза (сочетания) разных видов изобразительного искусства: архитектуры, скульптуры, цветных рельефов или росписей. Такой синтез родился в Египте и был одной из важных особенностей его древних монументальных памятников.

Египетское искусство достигло высочайших вершин. Скульпторы создавали статуи, мастерски передавая лица разных людей — внимательного писца, сурового царя, молодой женщины. Вот статуя писца Каи (III тысячелетие до н. э.). Его лицо с плоским носом и выступающими скулами необычайно выразительно. Сжатые губы и внимательный взгляд зорких глаз придают лицу писца выражение сдержанности, готовности повиноваться и вместе с тем тонкой наблюдательности. Это ловкий и умный царский приближенный. Совсем иные черты мы видим у статуй других писцов.

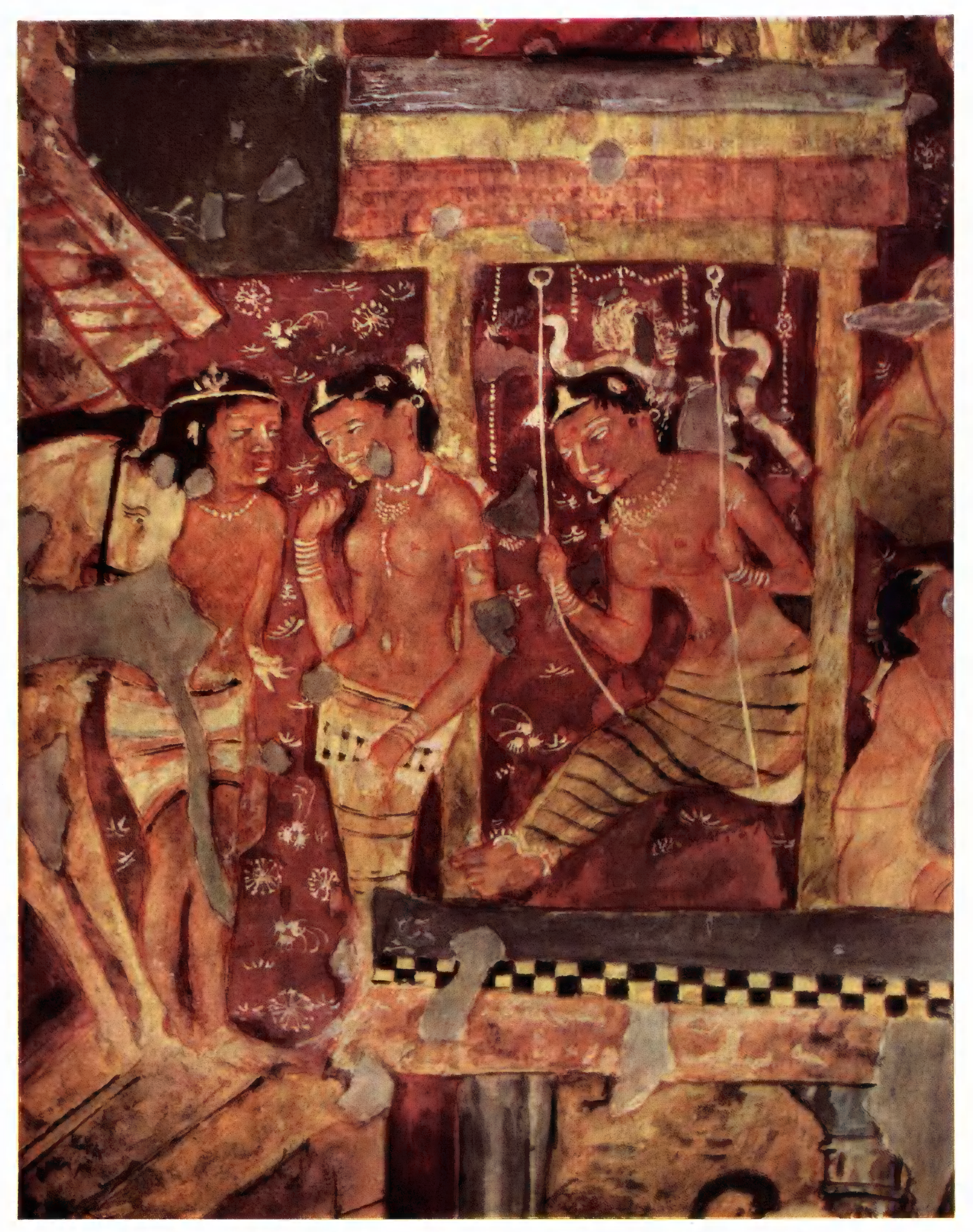
То же умение скульптора создать портрет можно легко заметить и при сравнении статуй фараонов, например Аменемхета III (начало II тысячелетия до н. э.) и Рамзеса II (1250 г. до н. э.). У первого — удлиненный овал лица, узкие глаза, слегка вогнутый длинный нос, точно срезанные в верхней части щеки. Лицо же Рамзеса II — с крупным орлиным носом, полными щеками, энергичным подбородком (см. илл., стр. 72—73).

Характерно для древнего египетского искусства и то, что между статуями царей и вельмож, с одной стороны, и статуэтками слуг и рабов, с другой, существует большая разница. Фигуры фараонов и знати всегда совершенно неподвижны, они точно застыли в торжественной важности. Их помещали вплотную к стенам в залах храмов или в молельнях гробниц, им молились, приносили жертвы. Скульптор должен был подчеркнуть высокое положение этих людей, и поэтому — сидит или стоит царь или вельможа — он всегда показан спокойным, уверенным в себе человеком, здоровым, могучим, иногда излишне полным. Такое впечатление от этих статуй достигалось строгой симметричностью построения фигуры, неподвижностью позы. Головы всегда поставлены прямо, руки у сидящих фигур покоятся на коленях, у стоящих — опущены, иногда одна держит посох.



Охота на Ниле, Фрагмент стенной росписи из гробницы в Фивах. Середина II тысячелетия до н. э.

(К ст. «Искусство древнего Египта»)



Принцесса Ирандати на качелях. Роспись на стене в пещерном буддийском монастыре. Аджанта. V в.

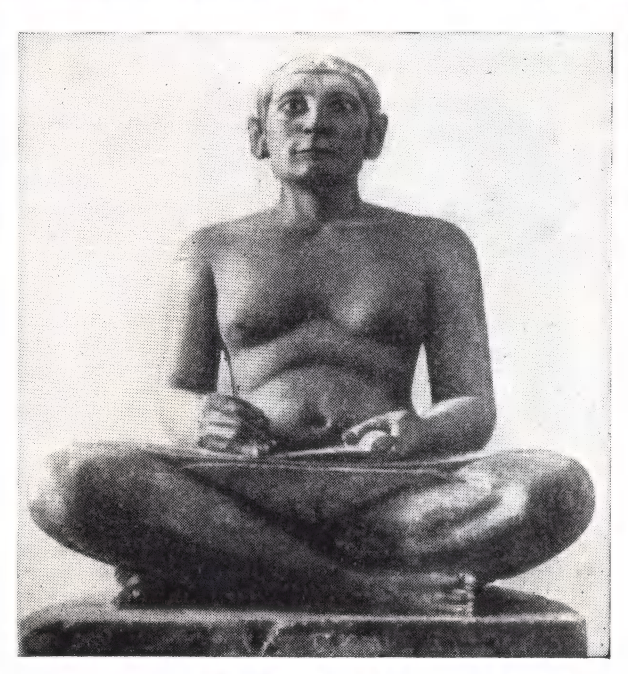
(К ст. «Искусство древней Индии»)

Статуэтки же слуг и рабов, наоборот, полны движения, жизни. Они изображают работающих людей, и скульптор, передавая образ занятого трудом человека, подчеркивал позы и жесты, характерные для каждого вида работы. Иногда, желая отметить непосильную тяжесть труда, скульптор изображает истощенные, с проступающими ребрами фигуры, которые резко отличаются от мощных фигур царей и вельмож.

Прекрасны были и творения древнеегипетских живописцев — стенные росписи. Вот над зелеными зарослями на берегу Нила летят птицы... Дикая кошка сидит на стебле папируса... Тянут сеть рыбаки... Точно вся жизнь Древнего Египта проходит здесь перед нами: тяжелый труд земледельцев, рабов и ремесленников, пиры знати, писцы за работой, отряды воинов. Как свежи и ярки краски, как хорошо переданы движения танцовщиц и акробаток, колеблющийся от ветра тростник, бешеный галоп лошадей, мерная поступь быков, легкие прыжки телят! (См. илл., стр. 64—65)

Раскопки познакомили нас и с изделиями ремесленников — камнерезов, металлистов, ювелиров. *Египтяне первыми изобрели стекло.*

Искусство Древнего Египта не было одинаковым во все времена. В течение тысячелетий многое менялось в долине Нила — человек постепенно овладевал природой, развивалась техника. Иногда страну опустошали войны; иногда сам Египет захватывал соседние страны, откуда шли богатства, рабы, ценные материалы. В стране происходили разные события. Иногда ослабевала власть фараона, вельмож и жрецов, бóльшую роль начинали играть средние слои населения. Нередки были и грозные народные восстания. Все это находило свой отклик в памятниках искусства.



Статуя писца Каи из Саккара. III тысячелетие до н. э. Раскрашенный известняк. Лувр. Париж.

Одни из них выполнены строго по издревле установленным правилам: мы видим однообразные мощные фигуры фараонов и богов, одинаково нарисованные сцены. В других памятниках эти правила нарушаются, художники и скульпторы становятся смелее, стараются живее и ближе к действительности изобразить все то, что их окружает, передать движение, естественные разнообразные позы людей, пейзаж, по-новому построить сцены. Одним словом, искусство Древнего Египта, как и искусство каждой страны, отражало в своих произведениях жизнь народа, который его создал.

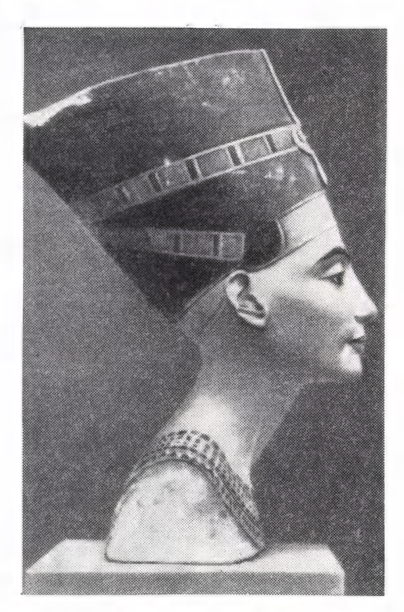


Скульптурные портреты царицы Нефертити

К самым замечательным произведениям древнеегипетского искусства относятся два скульптурных портрета царицы Нефертити (XIV в. до н. э.). Особенно известен бюст из раскрашенного известняка, сделанный в натуральную величину. На царице надет высокий синий головной убор, большое разноцветное ожерелье. Лицо окрашено в розовый цвет, губы красные, брови черные. В правой орбите сохранился глаз из горного хрусталя со зрачком из черного дерева. Тонкая длинная шея словно гнется под тяжестью убора. Голова выдвинута немного вперед, и это движение придает равновесие всей скульптуре.

Достаточно взглянуть на лицо царицы, чтобы понять — перед нами работа несомненно гениального скульптора. Поразительна тонкость и в то же время уверенность, с какой скульптор передал форму щек, губ, подбородка, шеи.

Широкие тяжелые веки слегка закрывают глаза, придавая лицу выражение сосредоточенной созерцательности и легкой усталости. Скульптор сумел передать следы прожитых лет,



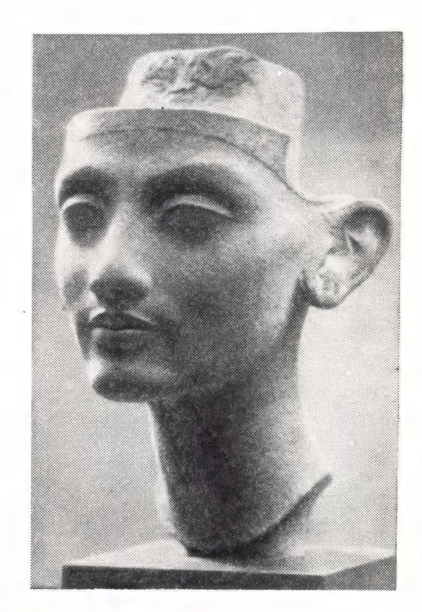
Т у т м е с. Портрет царицы Нефертити. Начало XIV в. до н. э. Раскрашенный известняк. Берлин, музей.

разочарования, каких-то тяжелых переживаний. Может быть, портрет был создан после смерти одной из дочерей Нефертити, царевны Макетатон.

Не менее прекрасна и г о л о в к а, предназначавшаяся для небольшой статуи царицы. Ее высота 19 см, она сделана из песчаника теплого желтого оттенка, хорошо передающего цвет загорелой кожи. Скульптор по каким-то причинам не закончил работу: он не доделал уши, не отполировал поверхность камня, не прорезал орбиты для глаз. Но, несмотря на незавершенность, головка производит огромное впечатление: увидев ее хотя бы один раз, забыть ее, как и описанный выше цветной бюст, уже невозможно. Царица изображена здесь еще юной. Чуть улыбаются губы с милыми ямочками в углах. Лицо полно задумчивой мечтательности — это мечты молодости о будущем счастье, о предстоящих радостях, успехах, мечты, которых уже нет на первом портрете.

И здесь та же изумительная легкость в передаче форм, объема, тот же скупой отбор черт. Чтобы оценить гений скульптора, головку надо медленно поворачивать, и тогда при меняющемся освещении выступают все новые, едва отмеченные детали, придающие памятнику ту силу жизненности, которая отличает работу мастера.

По счастливой случайности мы знаем его имя: оба портрета Нефертити были найдены при раскопках мастерской скульптора Тутмеса в Эль-Амарне. На одном из предметов этой мастерской написано, что Тутмеса хвалил фараон и что он был начальником работ. Таким образом, мы можем заключить, что Тутмес был ведущим скульптором своего времени. И это бесспорно подтверждают его произведения.



Т у т м е с. Портрет царицы Нефертити. Начало XIV в. до н. э. Песчаник. Берлин, музей.

ИСКУССТВО ВАВИЛОНА И АССИРИИ

В середине XIX в. в Междуречье, на территории современного Ирака, начались раскопки. Они продолжаются до сих пор. Найдены остатки зданий и даже целых городов, извлечены из земли статуи и рельефы, предметы и оружие. По этим вещам мы знакомимся с культурой, бытом и искусством, созданными в глубокой древности жителями Междуречья, или Месопотамии, как называли древние греки долину между Тигром и Евфратом.

На юге Месопотамии в начале III тысячелетия до н. э. возникли древнейшие рабовладельческие города-государства — сначала Шумер, а позже Аккад. Во II тысячелетии до н. э. вавилонский царь Хаммурапи подчинил своей власти Шумер и Аккад. Так образовалось **Вавилонское царство**.

На севере, по среднему течению Тигра, находилось другое рабовладельческое государство — **Ассирия**.

На многих архитектурных и скульптурных памятниках вавилонян и ассирийцев видны следы раскраски. Глазурованные кирпичи из облицовки зданий до сих пор сохранили свои яркие цвета. Поэтому, хотя у нас нет настоящих картин того времени, мы все же имеем некоторое представление и о живописи древних жителей Междуречья.

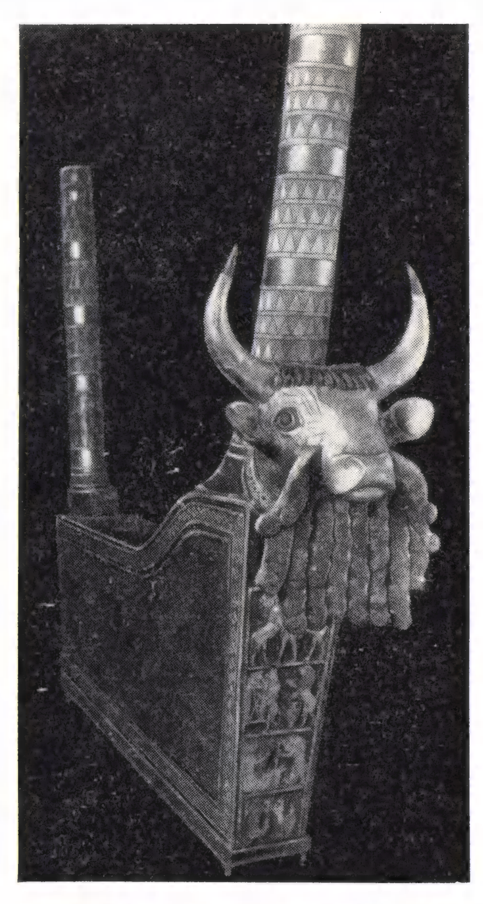
Около древнего города Ура археологи откопали большое кладбище. Там (особенно в царских могилах) нашли огромное количество самых разнообразных вещей, рассказывающих о великолепном искусстве древних ювелиров. Тут и шлем, выкованный из золота, и кинжал,

украшенный тонкой резьбой, бусы, серьги, золотая и серебряная посуда. Но, пожалуй, лучше всего — з о л о т а я а р ф а. Спереди ее рама украшена инкрустацией из раковин с изображением фантастических животных. А внизу — золотая голова быка с темно-синей бородой из лазурита (минерал). Все эти вещи относятся к началу III тысячелетия до н. э.

Приблизительно к этому же времени относится и описание одного из городов Шумерского царства, Урука, которое дошло до нас в поэме о Гильгамеше. Эта поэма записана на двенадцати глиняных табличках четкими клинописными знаками. В ней рассказывается о подвигах царя древнего Урука Гильгамеша и о том, как он сделал свою столицу красивым и укрепленным городом (см. т. 8 ДЭ, ст. «Библиотека царя Ашшурбанапала»).

Лучше всего удалось восстановить архитектуру храмов. Они стояли в центре городов на высоких искусственных холмах и благодаря этому были хорошо видны отовсюду. Храм имел вытянутую прямоугольную форму, обе торцовые стороны прорезаны дверными проемами. Стены храма украшены чередующимися нишами и выступами. В середине здания помещался открытый дворик с алтарем для жертвоприношения богам. *Основным строительным материалом вавилонян был кирпич.*

Так же выглядел и храм, построенный в окрестностях Ура в конце III тысячелетия до н. э. Только вход в него был отделан более нарядно. Деревянные колонны с чешуйчатым узором, выложенным из разноцветных камней, поддерживали небольшой навес над дверью. На нем красовался медный рельеф с изображением львиноголового орла, который впивался когтями в двух оленей. Внизу у двери находились две статуи львов из меди. Внутри храма обнаружены фризы из шифера, на них



Золотая арфа из раскопок царских гробниц около города Ура. Начало III тысячелетия до н. э. Дамаск, музей.



Победная стела Нарамсина, найденная в Сузах. Ок. 2300 до н. э. Красный песчаник. Лувр. Париж.

белыми раковинами выложены целые картины: стада коров и телят, процеживание молока, приготовление сыра.

Археологи нашли в Междуречье много каменных плит, или стел, с рельефами. Особенно знаменита одна — так называемая стела Нарамсина (ок. 2300 до н. э.). Она рассказывает об одном из походов аккадских царей в соседние страны. Художник умело использует высокую узкую плиту и, расположив воинов по спирали снизу вверх, показывает подъем войска в гору. Разбросанные в нескольких местах деревья говорят о лесистых склонах горы. До вершины поднялся только царь Нарамсин. Он в два раза выше воинов, у него на голове шлем, в одной руке он держит лук, в другой — стрелу. А перед ним упал навзничь враг, пронзенный копьем. Над всеми возвышается вершина горы в виде конуса, и над ней солнце и луна — символы богов. Это уже настоящая композиция.

Дошли до нас памятники искусства и от времен вавилонского царя Хаммурапи (XVIII в. до н. э.). Самый знаменитый из них — базальтовый столб с законами (Лувр, Париж; см. т. 8 ДЭ, ст. «Законы и суд в Древнем Вавилоне» и илл., стр. 36).

Сохранилась голова от статуи Хаммурапи: длинная борода, орлиный нос с горбинкой (Лувр, Париж). Так же выглядит Хаммурапи и на рельефе базальтового столба. *Значит, уже тогда лица на статуях были портретами.*

Зданий времен Хаммурапи не сохранилось. Но благодаря раскопкам мы хорошо знаем, как выглядел Вавилон VII — VI вв. до н. э. Город был обнесен высокой зубчатой стеной с башнями и воротами. Главные ворота богини Иштар в виде арки облицованы глазурованными кирпичами (музей, Берлин). На синем фоне изображены фантастические белые и желтые драконы и быки. Краски глазури сверкают до сих пор. За воротами находился храм бога Мардука с семиэтажной башней — зиккуратом. Высота ее 90 *м*, основание нижнего этажа 90×90 *м*. Каждый следующий этаж был меньше предыдущего и окрашен в другой цвет. Зиккурат был основной архитектурной формой вавилонских храмов.

О высоком искусстве вавилонских архитекторов свидетельствуют развалины висячих садов, украшавших дворец царя Навуходоносора (VI в. до н. э.). Он велел соорудить их для своей любимейшей жены, которая была родом из гористой страны Мидии, чтобы на плоских равнинах Вавилонии создать хотя бы подобие родных ей лесистых гор.

На высоких сводчатых арках из кирпича были расположены террасы. Поверх кирпичей залит асфальт, на нем — свинцовые плиты, а на них насыпана земля и посажены деревья и кусты. В безлесной Вавилонии висячие сады производили необыкновенное впечатление. Недаром древние греки считали их одним из «семи чудес света» (см. т. 8 ДЭ, статьи «Город Вавилон» и «Семь чудес света»).

К северу от Вавилона, в **Ассирии**, археологи также раскопали несколько городов, где были царские дворцы. И если каждый город был хорошо укрепленным местом, то дворец можно было бы назвать крепостью в крепости. Столица Саргона II (VIII в. до н. э.) так и называлась Дур-Шаррукин, что значит Крепость Саргона. Дворец стоял на высоком искусственно насыпанном холме. Фасад дворца, его толстые стены были укреплены большими выступами, а в образованных ими нишах стояли статуи. Две из них совершенно

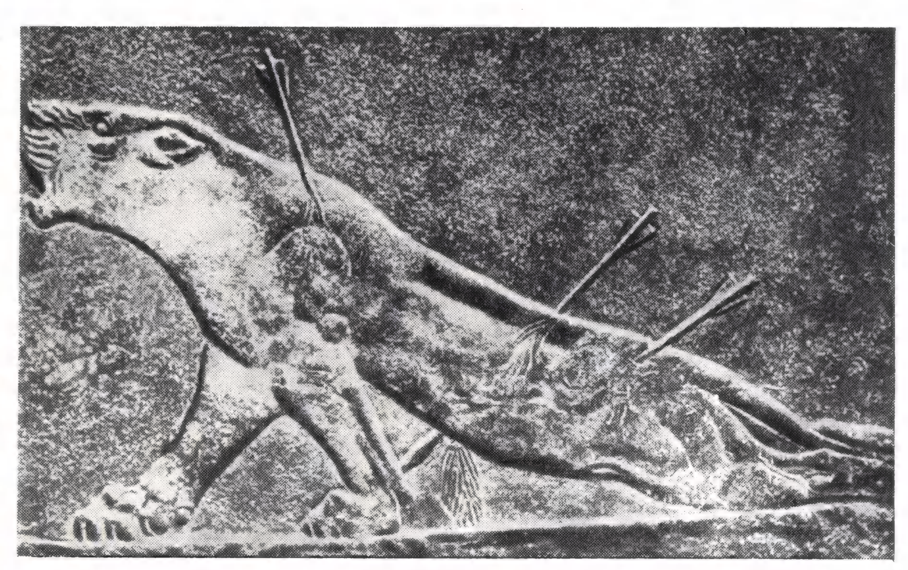


Шеду. Статуя фантастического крылатого человеко-быка из дворца Саргона II Дур-Шаррукин в Хорсабаде. VIII в. до н. э. Алебастр. Лувр. Париж.

одинаковы — это два могучих великана, держащие одной рукой льва, как котенка. По-видимому, это изображен Гильгамеш, победивший страшного льва (Лувр, Париж).

По бокам у входа во дворец стояли огромные статуи крылатых быков с человеческими головами. Это шеду — стражи, охраняющие дворцовые врата; они как будто зорко смотрят на проходящих мимо.

Каждый, кто подходил ко дворцу, уже издали видел шеду спереди — голову, грудь и две ноги. Стоило пройти дальше и посмотреть на шеду сбоку, как начинало казаться, что бык шагнул вперед, двинув переднюю ногу. Ассирийский скульптор добился этого, сделав быку... пять ног! Поэтому спереди видны две ноги, а сбоку — четыре. А если бы не пятая нога, то в профиль бык казался бы треногим.



Раненая львица. Рельеф из дворца Ашшурбанапала в Ниневии. VII в. до н. э. Алебастр. Британский музей. Лондон.

Особую нарядность придавала дворцу облицовка стен разноцветными глазурованными кирпичами. На синем или голубом фоне были изображены белые и желтые розетки, цветы, деревья, животные.

Но, пожалуй, самыми интересными и по-настоящему художественными произведениями искусства были ассирийские рельефы, украшавшие стены дворцов. Ассирия была могущественной военной державой, походам и завоеваниям не было конца, поэтому и на дворцовых рельефах изображены в основном военные сцены, прославлявшие царя-полководца. Все сцены переданы так живо, с таким мастерством, что сразу не бросается в глаза ни *условное изображение человеческой фигуры (всегда в профиль)*, *ни одинаковые черты лица почти у всех людей*, *ни слишком сильно подчеркнутая мускулатура рук и ног* (этим художник хотел показать мощь ассирийского войска). На многих рельефах изображена царская охота, главным образом на львов. И надо сказать, что в изображении животных ассирийские художники достигли вершин мастерства. *Все животные изображены удивительно точно и правдиво.* И лошади, несущиеся в стремительном галопе, и горные козлы, и жители пустыни — грозные львы оживают на этих рельефах. И хотя со времени их создания прошло более двух с половиной тысячелетий, они до сих пор производят сильное впечатление.

И вместе с тем эти памятники являются бесценным источником для изучения истории, жизни и быта древних, давно исчезнувших народов.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

Греция как бы тонет в окружающих ее морях. Лишь узким перешейком соединена она с Европой. Синяя морская вода изрезала берега и пробила в скалах множество глубоких причудливых бухт.

Территория Греции невелика, неплодородная почва может прокормить лишь небольшое население. Но в историю греческий народ вошел как один из самых великих, ибо вклад древних греков в мировую культуру неоценим.

Древние греки были удивительно талантливым, веселым и жизнерадостным народом. Они любили танцы, музыку, спорт. Они создали великолепные легенды о богах и героях — мифы, которыми мы зачитываемся и поныне, построили первые в мире театры, заложили основы философии, оставили потомкам эпические поэмы, замечательные произведения архитектуры, скульптуры, а также живописи; к сожалению, последние почти не дошли до нас.

Время не пощадило и **архитектуру** древних греков. Сохранилось всего несколько руин. Но и по этим руинам, полным непередаваемой красоты и величия, можно судить об искусстве древнегреческих зодчих. Правда, это исключительно храмы, театры и другие общественные здания. Жилой дом греки не считали предметом искусства. Они презирали роскошь в одежде и домашней обстановке. Их белые, крытые черепицей дома были очень скромны и даже не имели окон на улицу.

Архитектура ранних греческих храмов отличалась суровостью. Достаточно посмотреть на храм Посейдона в Пестуме (начало V в. до н. э.), чтобы почувствовать мощь тесно стоящих приземистых колонн с нависшими тяжелыми капителями[1] и массивными каменными балками, которыми перекрыты колонны.

[1] Этот и другие встречающиеся в статье архитектурные термины, выделенные разрядкой, объяснены в статье «Архитектурные стили» и в словаре-указателе.

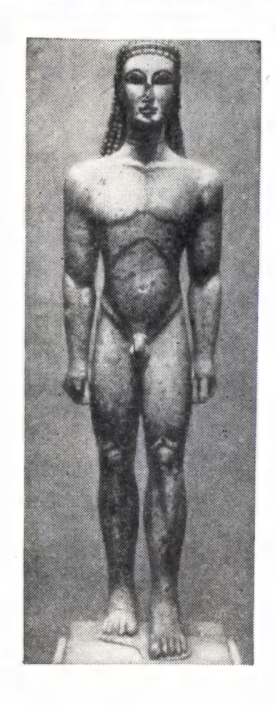
Со временем пропорции меняются: колонны становятся более стройными, расстояние между ними увеличивается, а капители и балки уменьшаются. От этого архитектура приобретает бóльшую легкость и приветливость, здания как бы наполняются светом и воздухом.

Вершина греческой архитектуры — Парфенон — храм богини Афины Парфенос (Девы), построенный в V в. до н. э. зодчими **Иктúном** и **Калликрáтом** в Афинах, самом богатом и знаменитом из греческих городов (см. илл., стр. 46). О нем даже сложили поговорку: «Если ты не был в Афинах — ты верблюд, если был и не восхитился — осел». Здание Парфенона поставлено, как и большинство греческих храмов, на возвышенной и укрепленной части города — Акрополе. Его беломраморный силуэт четко вырисовывается на фоне неба. На первый взгляд Парфенон очень прост — мраморный четырехугольник, окруженный невысокими дорическими колоннами, которые почти вдвое ниже колонн московского Большого театра. И все-таки здание бесконечно величественно. Его секрет в исключительной ритмичности и гениальной соразмерности частей. Пропорции Парфенона рассчитаны так, что человек, приближаясь к нему, чувствует себя выше, шире в плечах: греки стремились к тому, чтобы архитектура вселяла в человека бодрость и внушала уверенность в себе.

Лучшие памятники древнегреческой **скульптуры** также были созданы в V в. до н. э. Но до нас дошли и более ранние произведения —



Храм Посейдона в Пестуме. Начало V в. до н. э.





Фриз храма Парфенон. V в. до н. э. Афины.

Курос (архаическая статуя атлета или бога). VI в. до н. э. Мрамор. Метрополитен-музей. Нью-Йорк.

статуи VII — VI вв. до н. э. Они симметричны: одна половина тела — зеркальное отражение другой. Скованные позы, вытянутые руки прижаты к мускулистому телу. Ни малейшего наклона или поворота головы, но губы раскрылись в улыбке. Улыбка словно изнутри освещает скульптуру выражением радости жизни.

В V в. до н. э. скованность исчезает, фигуры обретают движение, пропорции — красоту, лица — одухотворенность. Вот, например, статуя «Дискобол» (V в. до н. э.; Музей Терм. Рим). Ее автор, великий скульптор **Ми́рон,** изобразил прекрасного юношу в момент, когда тот замахнулся тяжелым диском. Его захваченное движением тело изогнуто и напряжено, как готовая развернуться пружина. Под упругой кожей отведенной назад руки́ взбугрились тренированные мускулы. Пальцы ног, образуя надежную опору, глубоко вдавились в песок.

Полны напряженной жизни и статуи **Поликле́та,** хотя, в отличие от своего современника Мирона, Поликлет любил изображать атлетов не во время упражнений, а в состоянии покоя. Взять хотя бы «Копьеносца» (или «Дорифора», V в. до н. э.; см. илл., стр. 39). Этот могучего сложения человек полон чувства собственного достоинства. Он стоит неподвижно перед зрителем. Но это не статичный покой древнеегипетских статуй (см. ст. «Искусство Древнего Египта»). Как человек, умело и легко владеющий своим телом, копьеносец чуть согнул одну ногу и переместил тяжесть корпуса на другую. Кажется, что пройдет мгновение и он сделает шаг вперед, повернет голову, гордый своей красотой и силой. Перед нами человек, свободный от страха, гордый, сдержанный, воплощение достоинств воина и гражданина. Статуи Мирона и Поликлета были отлиты из бронзы, но *до нас дошли лишь мраморные копии с древнегреческих оригиналов, сделанные римлянами.*

Величайшим ваятелем своего времени греки считали **Фи́дия,** украсившего мраморной скульптурой Парфенон. Лучше всего сохранилась мраморная лента рельефа фриза длиной 160 *м.* На ней изображено шествие. Вот группа отважных всадников на горячих лошадях. Девушки в длинных одеждах подгоняют жертвенных быков. Идут женщины с пальмовыми ветвями — символом мира. Важно шествуют старцы, спокойные и благородные. Все они направляются в храм богини Афины — Парфенон.

Скульптура Парфенона сильно пострадала. А самая знаменитая из статуй Фидия —

> **«...БОГИ ГРЕЦИИ НЕ ЧТО ИНОЕ, КАК ОБРАЗЫ ИДЕАЛЬНОГО ЧЕЛОВЕКА, ОБОЖЕСТВЛЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА».**
>
> ***В. Г. БЕЛИНСКИЙ***



П р а к с и т е л ь. Аполлон с ящерицей. IV в. до н. э. Мраморная римская копия. Ватиканский музей. Рим.

«А ф и н а П а р ф е н о с» погибла еще в глубокой древности. Она стояла внутри храма и была несказанно прекрасна. Голова богини с невысоким гладким лбом и округлым подбородком, шея и руки были сделаны из слоновой кости, а волосы, одежда, щит и шлем были вычеканены из листов золота. Богиня в образе прекрасной женщины — олицетворение Афин (см. ст. «Статуя Зевса Олимпийского»).

V в. до н. э. был временем высшего расцвета искусства Древней Греции. Искусство этого времени именуют искусством в ы с о к о й к л а с с и к и.

Прекрасные произведения искусства были созданы и в IV в. до н. э.—в период п о з д н е й к л а с с и к и. В это время работали такие великолепные мастера скульптуры, как **Скóпас, Пракси́тель и Лиси́пп.** Каждый из них имеет свои особые качества. Скопас трагичен, экспрессивен и страстен. Пракситель, напротив, утончен, его герои изящны, подчас изнежены. Последнего мастера поздней классики — Лисиппа в большей мере, чем его предшественников, интересует внутренний мир человека.

В дальнейшем греческое искусство претерпевает большие изменения, разрушается его прежняя гармоничность.

В конце IV в. до н. э., со времени завоеваний Александра Македонского, в истории Греции наступает новый период — период так называемого э л л и н и з м а. Он длится до I в. до н. э. *Эллинистическое искусство — это синтез древнегреческого и восточного искусства.* Оно распространяется на обширной территории, захватывая Грецию, Египет, Малую Азию, Северное Причерноморье, Среднюю Азию и другие страны.

Многие произведения эпохи эллинизма связаны с традициями высокой классики, выработанными лучшими мастерами Древней Греции в V в. до н. э. Достаточно назвать такие шедевры мировой пластики, как статуи Н и к е С а м о ф р а к и й с к о й (ок. 300 до н. э.; см. илл., стр. 72—73) или А ф р о д и т ы (В е н е р ы) М и л о с с к о й (II в. до н. э.; см. ст. «Афродита Милосская»); знаменитые рельефы П е р г а м с к о г о а л т а р я (II в. до н. э.; см. ст. «Пергамский алтарь» и илл. в т. 8 ДЭ, стр. 90). Эти рельефы продолжают героическую линию греческого классического искусства. Иногда скульпторы эпохи эллинизма обращались и к жанровым сюжетам, подчеркивая бытовые подробности и детали.

Многого достигла в эпоху эллинизма и архитектура. Архитекторы разрабатывали планы городов, уделяя немалое внимание частным жилищам.

Искусство эллинизма — важный этап в истории мировой художественной культуры: оно оказало очень большое влияние на формирование искусства в Древнем Риме.

■



1.



2.

1. Статуя фараона Рамзеса II. 1250 до н. э. Черный гранит. Турин, музей.
2. Фараон Аменемхет III в образе сфинкса. Начало II тысячелетия до н. э. Камень. Египетский музей. Каир.
3. Пирамида Хеопса в Гизе (Египет). Первая половина III тысячелетия до н. э.

(К ст. «Искусство Древнего Египта»)

3.



Нике Самофракийская. Ок. 300 до н. э. Мрамор. Лувр. Париж.



Фидий. Афина Парфенос (Афина Варвакион). V в. до н. э. Уменьшенная мраморная римская копия. Национальный археологический музей. Афины.



Мирон. Афина и Марсий (реконструкция). V в. до н. э. Мраморные римские копии. Афина–Либигхауз, Франкфурт-на-Майне. Марсий–Латеранский музей, Рим.

(*К ст. «Искусство Древней Греции»*)



Статуя Зевса Олимпийского

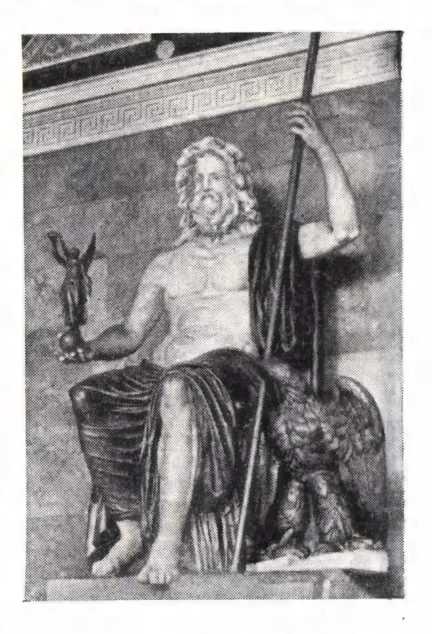
«Никто не сомневается, что Фидий наиболее знаменитый художник всех народов», — писал древнеримский историк почти через 500 лет после смерти великого скульптора Древней Греции.

И тем не менее мы почти ничего не знаем об этом замечательном человеке. Даже даты его жизни весьма приблизительны: родился в начале V в. до н. э., умер около 432—431 г. до н. э. Большинство его многочисленных творений погибло, во всяком случае те, что восхищали его современников. Лучшими из них были колоссальная бронзовая фигура Афины Промахос, воздвигнутая на Акрополе около 460 г. до н. э., и не менее огромные фигуры из слоновой кости и золота Афины Парфенос для Парфенона и Зевса для храма в Олимпии. А среди сохранившихся нет ни одной, о которой твердо можно сказать, что ее целиком выполнил сам мастер. (См. илл., стр. 72—73.)

...Каждые четыре года в Олимпии, на юге Греции, собирались на состязания атлеты. Состязания посвящались победе верховного бога греков Зевса над жестоким Кроном, и поэтому Зевс считался покровителем олимпийских игр. Вот почему самому прославленному скульптору Древней Греции Фидию поручили создать статую бога Зевса для храма в Олимпии.

Огромный четырнадцатиметровый бог восседал на золотом троне, и казалось, встань он, распрями широкие плечи — тесно станет ему в обширном зале и низок окажется потолок. Голову Зевса украшал венок из ветвей маслины — знак миролюбия грозного бога. Лицо, плечи, руки, грудь были из слоновой кости, а плащ, перекинутый через левое плечо, венец, борода Зевса были из сверкающего золота.

Фидий наделил Зевса человеческим благородством. Его благообразное лицо, обрамленное курчавой бородой и вьющимися волосами, было не только строгим, но и добрым, поза торжественна, величава и спокойна. Статуя производила такое впечатление, что, по словам древнего автора, люди, удрученные горем, искали утешения в созерцании творения Фидия. Молва объявила статую Зевса одним из «семи чудес света» (см. т. 8 ДЭ, ст. «Семь чудес света»). «Зевс Олимпийский» простоял почти 900 лет и погиб в V в. н. э. во время пожара. Все это время потомки Фидия хранили и оберегали великое произведение своего предка. Дом Фидия в Олимпии тоже бережно сохранялся в течение веков, ибо и он считался священным.



Мраморная римская копия со статуи Зевса Олимпийского работы древнегреческого скульптора V в. до н. э. Фидия. Государственный Эрмитаж. Ленинград.



Афинский Национальный археологический музей

Греция, Афины



Афинский археологический музей был основан в 1874 г. В XIX в. начинается эпоха «нового» открытия искусства Древней Греции. Археологи делают известными всему миру скрытые до того в земле сокровища античной культуры. Раскопки немецкого археолога Г. Шлимана открыли памятники древнейшего так называемого *микенского периода* греческой цивилизации (XVI — X вв. до н. э.). Сокровища «златообильных Микен», как их называет Гомер, находятся ныне в залах Афинского археологического музея. Там хранится ценнейшая коллекция искусства античности — древнегреческие вазы, мраморные и бронзовые статуи (среди них скульптуры великих ваятелей Греции — Поликлета, Праксителя, Скопаса), надгробные стелы с рельефами.

На афинском Акрополе, там, где стоят храмы Парфенон и Эрехтейон, есть еще один музей скульптуры. Там можно увидеть замечательные статуи VI — V вв. до н. э. — периода архаики и высокой классики, в том числе рельефы, украшавшие Парфенон, исполненные великим скульптором Фидием.

Афродита Милосская

Весной 1820 г. греческий крестьянин с острова Милоса по имени Юргос, копая землю, почувствовал, что его лопата, глухо звякнув, натолкнулась на что-то твердое.

Юргос принялся копать и обнаружил статую очень красивой женщины из белоснежного мрамора, помещенную в каменной нише. Тот, кому когда-то принадлежала эта статуя, видимо, очень дорожил ею и сделал все возможное, чтобы на нее не влияло время. Как свидетельствует надпись (впоследствии ее прочитали ученые), автора изваяния звали Агесандр, или Александр (точно установить не удалось), ибо несколько букв стерлось. Жил он в конце III или начале II в. до н. э. Полуобнаженная фигура, сильная и одновременно женственная, — такой изобразил скульптор Афродиту, богиню любви. Мягкие складки одеяния подчеркивают красоту и упругость обнаженного тела. В зависимости от того, откуда смотреть на статую, она кажется то гибкой и подвижной, то спокойной и сосредоточенной. Удивительную жизненность придает богине и посадка головы немного влево и чуть вниз. Богиня любви, она чуть торжественна в своей возвышенной и строгой красоте и в то же время глубоко человечна.

Остров Милос принадлежал в те времена Турции. Иностранцы посещали его редко, и поэтому покупателя на удивительную находку найти было трудно. Юргос уступил ее за бесценок местному священнику, который задумал принести ее в дар кому-то из султанских вельмож.

В это время о находке узнал французский посол в Турции и послал на Милос своего секретаря на военном корабле. Французы прибыли в тот момент, когда статую грузили на турецкое судно. Секретарь попытался тут же в порту перекупить замечательное творение греческого искусства, но священник категорически отказался.

Тогда французы решили отнять драгоценную статую силой. Завязалась драка. Турецких матросов было меньше, чем французских военных моряков, и им пришлось уступить, но статуя при этом потеряла обе руки.

Французский посол отправил находку Юргоса — «Афродиту (Венеру) Милосскую» (так ее назвали в честь острова, где она была найдена) в Париж, в музей Лувр. Там ее поместили в отдельном зале, как одно из самых больших сокровищ этого музея.



Афродита (Венера) Милосская. Ок. 300 до н. э. Мрамор. Лувр. Париж.



Пергамский алтарь

Галаты были воинственным варварским племенем, вторгшимся в Малую Азию. Могучие сирийские цари, считавшие себя наследниками Александра Македонского, предпочитали платить галатам дань, но не идти на риск сражения.

В 230 г. полчища галатов напали на небольшое, но очень богатое государство Пергам, которое казалось им верной и легкой добычей. Но в двух кровопролитных сражениях Пергам победил. Победило мужество и сплоченность граждан, как один ставших на защиту своих очагов, своих семей, своей родины.

Разум и цивилизация пергамцев одержали верх над превосходящей численностью галатов и слепой жаждой грабежа. В память о великой победе пергамцы воздвигли посреди своей столицы города Пергама алтарь Зевса — огромный мраморный помост для жертвоприношений верховному богу греков.

Рельеф, с трех сторон окружавший помост, был посвящен битве богов и гигантов. Гиганты, как гласил миф, — сыновья богини земли Геи, существа с человеческим туловищем, но со змеями вместо ног, — однажды пошли войной против богов.

Ваятели Пергама запечатлели на

рельефе алтаря отчаянную схватку богов и гигантов, в которой нет места ни сомнению, ни пощаде. Эта борьба добра и зла, цивилизации и варварства, разума и грубой силы должна была напоминать потомкам битву их отцов с галатами, от которой когда-то зависела судьба их страны.

Фигура Зевса превосходит остальных величиной и силой. Все его тело, каждая мышца пронизаны страстью. Вооруженный молнией верховный бог ведет бой сразу с тремя гигантами. Один из них обращен к зрителю боком, другой в фас, третий, главный — вождь гигантов Порфирион, повернул к зрителю могучую спину. Это достойный соперник Зевса, такой же гневный, такой же ненавидящий. Но если Зевс, как и остальные боги, — сильный и прекрасный человек, то Порфирион и гиганты — носители грубой, примитивной, почти животной силы, тупой и тоже животной злобы.

Распростерши орлиные крылья, богиня победы Нике парит над богами, в руке ее пальмовая ветвь. Это значит, что победа на стороне сил света, на стороне Зевса и его соратников.

Около Зевса его любимая дочь Афина. Схватив правой рукой за волосы молодого четырехкрылого гиганта, она отрывает его от матери-земли. Священный змей, неразлучный спутник Афины, впился зубами в тело гиганта. На лице гиганта страдание. В предсмертной муке, умоляя о помощи, протягивает он руку к матери. Гордая Гея по грудь поднялась из почвы, но она ничего уже не может сделать для спасения гибнущих своих сыновей. Ее глаза, полные скорби, обращены к Афине с тщетной мольбой пощадить хотя бы одного младшего. Драма матери подчеркивает беспредельную трагичность битвы.

В борьбе Зевса с гигантами участвуют все древнегреческие боги: стройная богиня Артемида с луком и колчаном, бог солнца Гелиос, который стоя управляет огненными конями, трехголовая и шестирукая Геката и так же много гигантов, яростных, страдающих или обессилевших от ран.

На рельефе Пергамского алтаря нет ни отдельных групп, ни пауз между ними. Нет ни кульминации боя, ни моментов разрядки, когда утомленные бойцы переводят дух. Здесь всюду нечеловеческое напряжение. Кажется, что напрягся мрамор, что фигуры с силой вырвались из камня, чтобы сплестись в смертельной схватке.



Фрагмент рельефного фриза алтаря Зевса в Пергаме. II в. до н. э. Мрамор. Берлин, музей.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО РИМА



Колизей. Ок. 80 н. э. Рим.



Император Август. Конец I в. до н. э. — начало I в. н. э. Мрамор. Ватиканский музей. Рим.

Время оказалось бессильным перед постройками древних римлян. Вот, например, Колизей (Колоссей, ок. 80 н. э.), или, как его называли римляне, «Колоссеус» (громадный, колоссальный), — гигантское сооружение в форме чаши, вмещавшее более 50 тыс. зрителей, приходивших сюда смотреть на бои гладиаторов и цирковые представления. Этот предок современных стадионов имел в центре эллиптическую арену, которую можно было заливать водой и превращать в бассейн. По верхнему ярусу шла гребенка огромных деревянных мачт, на которые в жару натягивали тент.

240 огромных арок в три яруса окружали колоссальный эллипс. Каждая арка была обрамлена полуколоннами, а между ярусами протянуты антаблементы. В первом ярусе полуколонны дорические, отдаленно напоминают колонны Парфенона. Однако в Греции колонна — это опора, а в Колизее полуколонны — лишь декорация: они прилеплены к стене, чтобы замаскировать ее толщу. Колонны Парфенона свободны и могучи, полуколонны



Каракалла. Начало III в. н. э. Мрамор. Национальный музей. Неаполь.





Термы Каракаллы в Риме. Центральный зал (реконструкция). III в. н. э.

Колизея напоминают солдат на военном параде. И такое же впечатление производили сотни статуй, стоявших когда-то в арках. Они поражали не красотой, а количеством и рассказывали не о совершенстве свободного человека, как статуи Греции, а о непреклонной силе тех, кто поставил их правильными рядами в одинаковых арочных проемах.

Эти черты в искусстве греков и римлян не случайны. Рим в отличие от маленькой Греции был столицей колоссального государства, покорившего многие народы и страны. Афины в период расцвета — республика, Рим во времена своего наивысшего могущества — империя. В Греции человек — мера всех вещей, в Риме — песчинка (см. т. 8 ДЭ, статьи «Афины в период расцвета» и «Начало империи»).

Недалеко от Колизея стоит огромная арка — памятник в честь завоевания города Иерусалима императором Титом. На мраморных рельефах арки Тита (I в. н. э.), так же как и на фризе, опоясывающем Парфенон, изваяны сцены торжественного шествия. Но если греческий скульптор стремился выразить радость, ликование, веселье, передать ритм праздничной процессии, то римский ваятель сосредоточил свое внимание на детальном изображении костюма, оружия, трофеев. Увенчанные лаврами римские легионеры-победители несут таблицы с названиями покоренных городов, сосуды, драгоценную утварь. Это не граждане, а солдаты, одинаково вымуштрованные и привыкшие к строю. Их жесты, угловатые и энергичные, бесконечно далеки от красоты и пластичности жестов скульптур Парфенона. Зато складки одежды, прически, детали предметов переданы аккуратно, тщательно и подробно.

К лучшим достижениям искусства Рима I в. н. э. относится скульптурный портрет. Он очень образный, смело и точно передает харак-

теры людей. Чтобы придать бо́льшую выразительность своим портретам, римские скульпторы стали *вырезать зрачки, а иногда и вставлять кусочки горного хрусталя*. Этим приемом до римлян почти никто не пользовался.

Свое слово сказали римляне и в живописи — уже в I в. н. э. они умели передавать перспективу (см. стр. 122).

Многие памятники архитектуры Рима поражают своей грандиозностью и искусством, с которым их возвели древние инженеры. В некоторых странах римские водопроводы, римские мосты и дороги исправно служат людям и по сей день.

В отличие от греков, складывавших свои здания из великолепно отесанных каменных плит, *римляне возводили свои сооружения главным образом из бе́тона*: каменная или кирпичная оболочка заливалась смесью извести и щебня. Затвердевая, эта масса превращала здание в один огромный монолит. Таким колоссальным монолитом были общественные бани, или термы, как их называли римляне. Построил их в III в. н. э. император Каракалла.

Под бетонными сводами терм находился бассейн с проточной водой величиной с доброе озеро и огромный зал, в котором сотни людей занимались гимнастикой. В здании терм находились библиотека на греческом и латинском языках, кулуары для отдыха, галереи для дружеских бесед. До 1800 человек вмещали термы Каракаллы, самые роскошные из 1700 римских бань. Они были украшены огромным количеством скульптурных произведений, по большей части это были статуи, вывезенные завоевателями из покоренных стран, либо копии с прославленных древнегреческих статуй. Именно такие копии и дают нам возможность судить не только о римской, но и о греческой культуре, столь сильно пострадавшей от римских завоевателей.

* * *

Каждый период в истории мирового искусства по-своему ценен. Но не случайно особую роль отводят историки античной культуре. И литература, и искусство, и драматургия, и философия античного мира стали отправной точкой в развитии всей последующей культуры. Искусство античного мира впервые по-настоящему открыло и воспело человека, сделало его мерой всех вещей, познало его как прекрасное и совершенное явление природы. «*Без того фундамента*,— писал Энгельс,— *который был заложен Грецией и Римом, не было бы и современной Европы*».

Античное искусство надолго сохранило значение образца и во многом осталось непревзойденным и недосягаемым.

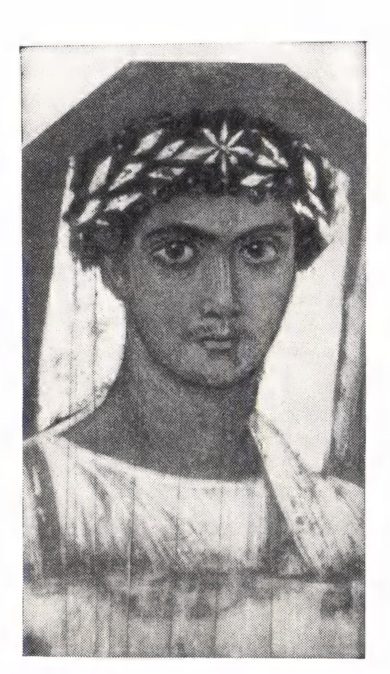


Фаюмские портреты

В 1887 г. в Египте было сделано замечательное открытие: местное население случайно обнаружило в погребениях, находившихся в области Фаюмского оазиса, портреты, прикрепленные к лицам мумий. При мумиях были таблички с именами покойников и датами их смерти.

За время господства в Египте греков, а затем римлян египетское искусство испытало сильное влияние греческой и римской культуры. В греко-римскую эпоху египтяне, совершая погребальные обряды, стали класть на лица умерших не маски, как раньше, а портреты, написанные на доске или холсте в традициях эллинистической живописи (см. ст. «Искусство Древней Греции»). Эти портреты, созданные на территории Среднего Египта в I — III вв. н. э., получили название фаюмских.

Фаюмские портреты (их сейчас обнаружено более 400) превосходно сохранились. Написаны они необычно — красками, растертыми на воске (такая техника живописи называется восковой живописью или энкаустикой). Восковую живопись легко отличить по маслянисто-блестящей поверхности. Расплавленные краски наносились на тонкие деревянные дощечки кистью или металлическим стержнем. Мазки накладывались разнообразно, поэтому мастерам удавалось хорошо передать фактуру предметов: поверхность ткани, пряди волос, блеск глаз, нежность или грубость кожи и т. д.



Портрет из Фаюма. II в. н. э. Энкаустика. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва.

Иногда мастер хотел, чтобы поверхность портрета была гладкая. Для этого краски оплавляли: на некотором расстоянии от портрета ставили жаровню с горячими углями, краски сливались, и тогда не видно было следов от кисти художника. Краски фаюмских портретов поражают красотой тонов. Но главное в портретах — это необычайная жизненность изображения. Должно быть, они написаны с натуры.

Одна из лучших в мире коллекций фаюмских портретов хранится в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве. И особенно хорош здесь портрет пожилого мужчины. Ввалившиеся щеки, морщинистый лоб, близко посаженные глаза, горько опущенные углы тонких губ... В этом портрете не только прекрасно передано сходство, но и настроение человека.

А на портрете, который вы видите здесь, другой образ — лирический: юноша с большими темными глазами, вьющимися волосами. Одухотворенно его печальное красивое лицо.

Плавными и округлыми линиями, мягкими созвучиями тонов написан портрет нежной смуглой женщины.

Жизненность и выразительность фаюмских портретов дают основание полагать, что некоторые из них предназначались не для мумий, а развешивались по римскому обычаю в атрии (закрытый внутренний двор). А это дает право назвать *фаюмские портреты самыми первыми самостоятельными, станковыми портретами в мировом искусстве.*

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ И СРЕДНЕВЕКОВОЙ ИНДИИ

В древности Индия славилась на весь мир как страна удивительных чудес, несметных природных богатств и замечательных ремесленных изделий.

В одной из исторических летописей грек Мегасфен, прибывший с посольством в 302 г. до н. э. в столицу государства Магадха — Паталипутру, восторженно описывает этот город, название которого значило «Сын цветка». Паталипутра была окружена широким и глубоким водяным рвом, по которому могли плавать суда. Над рвом поднималась стена с 64 воротами и 570 боевыми башнями. Город и дворец были построены в основном из дерева. Влажный индийский климат, пожары, пышная растительность и иноземные завоеватели постепенно уничтожили древние постройки, сказочная красота которых так поразила Мегасфена.

В III в. до н. э., при могущественном царе Ашоке (273—232 до н. э.), почти весь полуостров Индостан и ряд соседних стран были объединены в гигантскую империю. До наших дней от времени Ашоки сохранились лишь сооружения из камня: небольшие храмы и кельи, вырубленные в скалах, погребальные буддийские памятники — ступы и отдельные мемориальные колонны, увенчанные скульптурами животных.

Ступы строились из кирпича и камня и имели вид полушария, окруженного оградой с четырьмя воротами. Ступа в Санчи (III в. до н. э.; штат Мадхья-Прадеш, Центральная Индия) имеет высоту четырехэтажного дома и была ранее облицована каменными плитами с рельефными изображениями сцен из преданий буддизма.

В Индии каменная скульптура служила украшением архитектуры и чаще всего создавалась в виде высоких декоративных рельефов. Каждая фигура в рельефах была неразрывно связана с другими изображениями и с архитектурой. Позы, движения и жесты людей на рельефах удивительно выразительны и изящны. В этом сказалось влияние искусства танца, широко распространенного и любимого в Индии с древнейших времен.

Изредка встречалась и круглая скульптура. Такова знаменитая Львиная капитель, когда-то увенчивавшая огромную колонну, поставленную по велению царя Ашоки в городе Сарнатхе в память первой проповеди Будды. Эта капитель, изваянная в виде четырех львов, как бы сращенных спинами, служила опорой для большого Колеса Закона — символа учения Будды.

Еще при Ашоки в скалах начали высекать пещерные храмы и кельи для отшельников. Они были невелики и воспроизводили в камне деревянные жилые постройки. Позднее, в I в. до н. э., в Карли (близ Бомбея) была создана самая большая в Индии пещера. Этот буддийский храм — чайтья — имеет в длину 38 *м*. Для таких храмов выбирали уединенное и живописное место: склон каменистой горы над просторной чашей равнины, окруженной холмами. Все чайтья имели один план: продолговатый зал делился двумя рядами мощных колонн на три «корабля», или нефа. Из них средний — просторный, а два боковых — узкие и низкие, по ним можно было обойти вокруг зала. На дальнем конце зала, противоположном от входа, находилась ступа. Капители колонн чайтья в Карли изваяны в виде пар мужчин и женщин,



Будда. Ок. 300. Камень. Гандхара (Северо-Западная Индия).



Шива Натараджа («Владыка танца»). X—XI вв. Бронза. Южная Индия.

восседающих на коленопреклоненных слонах. И все это высечено из цельного массива скалы с большим мастерством и по единому замыслу архитектора и скульптора!

В Северо-Западной Индии, в районе древней Гандхары, найдено много прекрасных скульптур, созданных начиная с I в. н. э. Это главным образом изображения Будды, высеченные из камня на буддийских храмах и монастырях. Гандхарская скульптура сильно отличается от пластики других областей Индии первых веков нашей эры. В ней заметно влияние греко-римского искусства. Фигуры стоящего Будды позой и одеянием напоминают статуи римских императоров, философов или греческого Аполлона. Эти статуи были изваяны мастерами-греками, жившими в Индии и принявшими индийские религии. Постепенно индийские ученики греческих мастеров стали создавать статуи Будды в соответствии с представлениями своего народа. Изваянные ими фигуры сидящего Будды со скрещенными и прижатыми к телу ногами напоминают своей позой изображения отшельников и философов древней Индии.

IV—VI в. — период расцвета древнего искусства Индии. В это время север Индии (бассейн Ганга) был объединен в могущественное государство, управляемое царями династии Гуптов. Искусство, сложившееся в эти века на севере страны, распространилось и южнее. Замечательные образцы живописи этого периода сохранились в буддийских пещерных храмах и монастырях в Аджанте (близ Бомбея). Там, начиная со II в. до н. э., в течение девяти веков создано 29 пещер, стены, потолки и колонны которых расписаны сценами из буддийских преданий и легенд и украшены скульптурой и резьбой. Аджанта была одним из центров не только буддийской религии, но и науки, искусства. Теперь Аджанта — символ величия древней культуры Индии. Там бывает много туристов со всех концов Индии и из всех стран мира.

Росписи в Аджанте — это наглядная энциклопедия жизни древней Индии, созданная в высокохудожественной и поэтической форме. Сцены быта разных сословий, от князя до нищего, исторические события и предания буддизма изображены на материале окружающей художника жизни. В одной сцене изображается детство Будды. Художник нарисовал обстановку комнаты, птичек в клетках, играющих детей, среди которых и маленький Будда. В другом месте перед нами принцесса Ирандати на качелях (см. илл., стр. 64—65). С ней беседует только что примчавшийся на волшебном коне всадник. Как хорошо нарисованы полупрозрачные ткани одежд, жемчужные ожерелья и золотые браслеты, оттеняющие смуглость кожи полуобнаженных фигур!

Радостное восприятие жизни, любовь к человеку и природе, ощущение единства всего живого — отличительные черты искусства Аджанты.

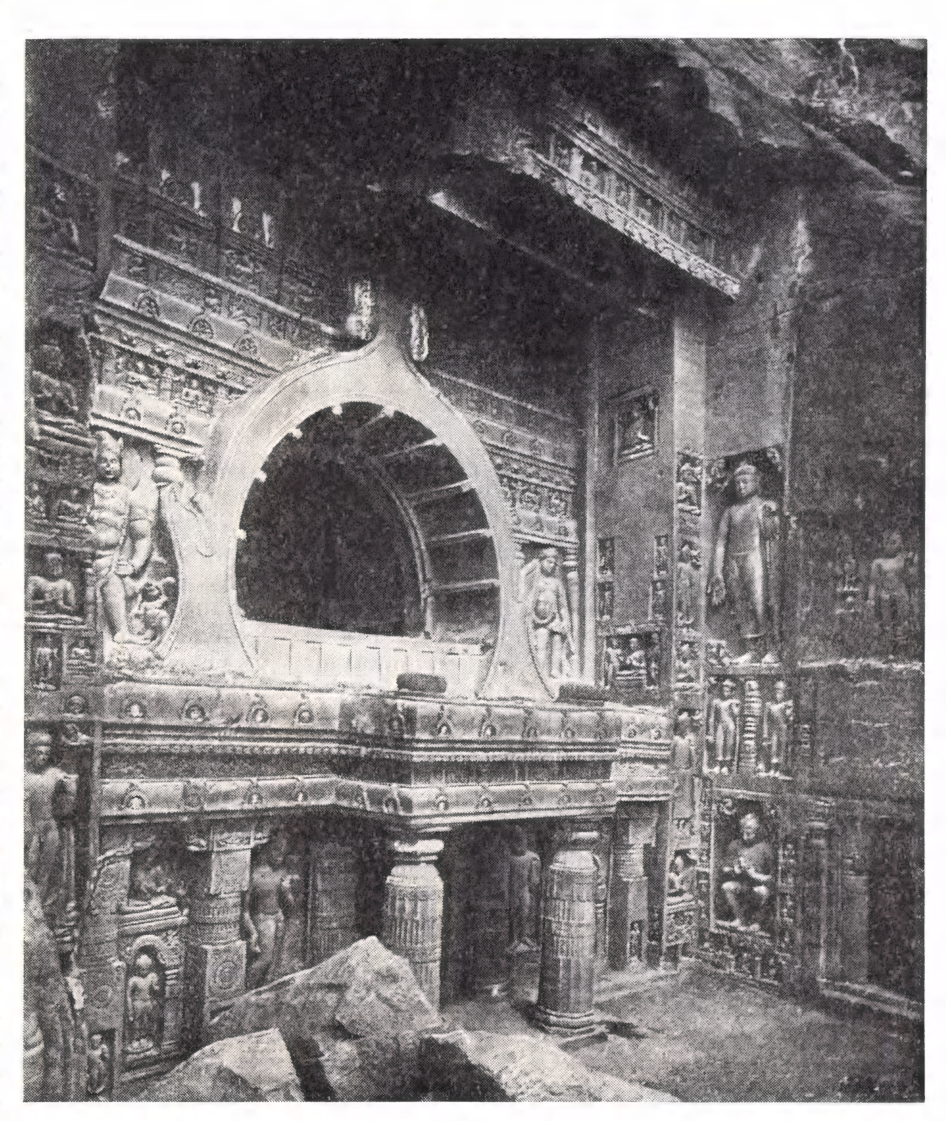
Когда рабовладельческий строй в Индии сменился феодальным, усилилась власть касты жрецов-брахманов, стремившихся с помощью искусства проповедовать свое религиозное учение. Под их воздействием и в связи с новыми условиями жизни сильно изменилась храмовая скульптура Индии.

Все чаще стали появляться символические образы божеств, поражающие своей фантастичностью, с несколькими головами и руками. Вместо Будды теперь стали изображаться Брахма, Вишну и Шива, а также многие второстепенные божества индуизма.

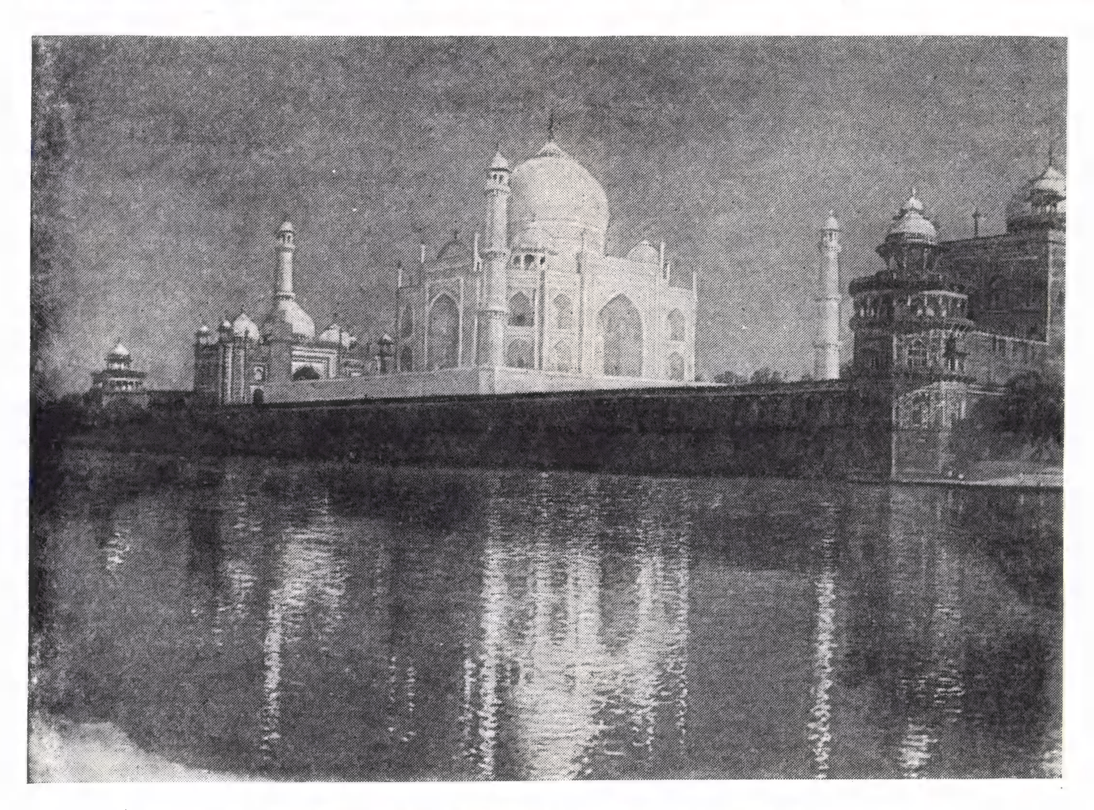
В пещерном храме VIII в. на острове Элефанта (Слон) близ гавани Бомбея высечен из скалы гигантский бюст трехликого Шивы почти 6 *м* высотой. Три лика Шивы означают его троякую природу: его незыблемое бытие, ярость и милость.

Часто Шива представлен танцующим. Шива Натараджа («Владыка танца») изображается с одной головой, но с третьим глазом во лбу и с четырьмя руками, держащими символический барабанчик и пылающее пламя. Ногами он попирает карлика — демона зла, своего врага.

Натараджа изображается танцующим вечно. Он олицетворяет религиозное учение о том, что вселенная вечно движется, а Шива — ее сила и источник движения.



Фасад буддийского пещерного храма (чайтья). Ок. 500. Аджанта (Западная Индия).



Мавзолей Тадж-Махал (близ Агры). Около 1650. С картины В. В. Верещагина.

Много таких замечательных статуэток из бронзы сохранилось в Индии с X в.

Когда знаменитый русский землепроходец тверской купец Афанасий Никитин в XV в. побывал в Индии, он увидел там храмы новой, другой широко распространенной в Индии религии — мусульманской: это были мечети, а также мавзолеи, которых раньше в Индии не было. Мусульманам запрещалось изображать людей и животных в искусстве. Поэтому в мечетях и мавзолеях нет скульптуры и живописи, но зато они имеют красивые купола, тонкие башенки — минареты[1], стройные стрельчатые арки и отличаются геометрически правильными, строгими контурами. Эта новая *индо-мусульманская архитектура* обогатила искусство Индии и сделала его еще более разнообразным по форме и содержанию.

Замечательный образец индо-мусульманской архитектуры—беломраморный мавзолей Тадж-Махал (ок. 1650) близ Агры. Когда пылает солнце, здание, как зеркало, отражает его блеск, купол мавзолея похож на «облачко, отдыхающее на воздушном троне», как говорят в Индии. А при лунном свете сказочно прекрасное здание очаровывает мягким зеленоватым сиянием.

С этой жемчужиной средневековой индийской архитектуры нас знакомит картина известного русского художника В. В. Верещагина, побывавшего в Индии (эту картину вы можете увидеть в Третьяковской галерее в Москве).

Тадж-Махал, древние буддийские и брахманские храмы и украшающая их скульптура и живопись — гордость индийского народа, создавшего великое самобытное поэтическое искусство.

---

[1] Минарет — это башнеобразное сооружение, которое примыкает к зданию мечети или стоит отдельно. С него глашатай призывает мусульман на молитву.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО И СРЕДНЕВЕКОВОГО ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО И СРЕДНЕВЕКОВОГО КИТАЯ

Искусство Китая уходит в глубь тысячелетий. О давности его культуры рассказывают не только музейные экспонаты, но и сама земля, которая усеяна памятниками старины, будто разбросанными чьей-то щедрой рукой и забытыми потом в разных частях страны. Среди полей вздымаются, словно волны, сотни курганов, хранящих от людей свои секреты и тайные сокровища. То и дело попадаются высокие каменные стелы[1] с полустертыми надписями, установленные на спинах могучих черепах. На фоне зеленых просторов рисовых полей вырисовываются каменные фигуры крылатых львов. Даже на неприступных вершинах гор виднеются стройные башни — пагоды, неведомо кем и когда построенные. В древних городах Китая до сих пор можно видеть средневековые дворцы и храмы, целые ансамбли, повествующие о жизни прошлых лет. Они сияют среди густой зелени парков яркой глазурью изогнутых черепичных крыш, красным лаком колонн, белым мрамором террас и лестниц. Окружающие их густые сады с водоемами, искусственными скалами и старыми деревьями создают атмосферу тишины и покоя.

На протяжении многих веков, начиная с III тысячелетия до н. э., китайский народ создал огромное количество самых разнообразных произведений искусства, в которых проявились и поэтическая любовь к природе, и развивающееся из поколения в поколение поистине виртуозное мастерство.

Уже во II тысячелетии до н. э. в Китае возникли первые города и установилась иероглифическая письменность. В ту пору не было бумаги, и надписи делались на черепаховых табличках и внутри бронзовых сосудов. На окраинах городов возникали большие мастерские бронзолитейщиков, где для жертвоприношений духам земли и неба, для захоронений и для быта знати выплавляли самые разнообразные бронзовые сосуды: тазы и кувшины, чаны на ножках, чаши и кубки от крошечных до гигантских, весом 600 *кг*. Древнекитайскую бронзу можно отличить сразу по узорам и формам. Узоры, то маленькие и плоские настолько, что их можно рассмотреть лишь в лупу, то большие и выпуклые, опутывали все сосуды, оживляя их поверхность, наполняя ее сказочной жизнью. Они изображали или гибких драконов, или страшную звериную маску сказочного пучеглазого обжоры «тао-тё».

В I тысячелетии до н. э. появились картины, написанные тушью на шелковых свитках. Самая ранняя из тех, что сохранились, восходит к IV в. до н. э. На ней изображена женщина, наблюдающая за битвой дракона с фениксом, вероятно, символизирующих борьбу жизни и смерти.



Жертвенный сосуд. II тысячелетие до н. э. Бронза. Государственный музей искусства народов Востока. Москва.

В древнем Китае считалось, что умершему человеку нужна вся та утварь, все то окружение, что и при жизни. Поэтому в темные подземные склепы клали глиняные фигурки собак, лошадей и домашней птицы, модели городских дозорных башен и домов, сделанные с таким искусством, будто в них и впрямь собирались селиться люди. Стены склепов покрыты многочисленными резными рельефами, рас-

[1] Стелы — здесь надгробные вертикальные плиты или столбы.



Пагода Сунъюэсы на горе Суншань (провинция Хэнань, Китай). 520.

сказывающими о том, как представляли себе древние китайцы земную и небесную жизнь. В глубокой тьме подземных коридоров, на каменных толстых дверях и теперь можно видеть тонко и четко вырезанное изображение стражей в длинных халатах, стерегущих могилу от злых духов, или изображение фантастических феникса, дракона, черепахи и тигра, обозначающих страны света.

Наиболее богаты рельефами погребения провинций Шаньдун и Сычуань, восходящие ко времени объединения Китая в единую империю Хань (III в. до н. э. — III в. н. э.). Свидетельство мощи этого государства — Великая китайская стена, отгородившая страну от песков пустыни и набегов кочевников (см. т. 8 ДЭ, ст. «Строители Великой стены»).

Период расцвета живописи, архитектуры и художественных ремесел совпадает с правлением императоров династии Тан и сменившей ее династии Сун (VII — XIII вв.). В огромных многочисленных городах того времени были сосредоточены библиотеки и театры, великолепные дворцы и храмы. Города обносились стенами с воротами и имели сторожевые башни. Строились китайские города по простому и четкому плану, выработанному еще в глубокой древности. Улицы, прямые как стрелы, пересекали их из конца в конец вдоль и поперек. В центре столицы всегда располагался императорский дворец, окруженный стенами с башнями. По такому плану были построены Пекин и столица Танского государства — Чанъань (теперь Сиань). Улицы Пекина и теперь во многом сохранили прежнюю планировку. Дворцы Китая включали в себя множество зданий и беседок, площадей, дворов и парков.

Легкие деревянные сооружения ставились на каменном основании. Широкие черепичные крыши с изогнутыми краями опирались на покрытые лаком столбы и служили защитой и то палящих лучей солнца, и от проливных дождей. По выражению самих зодчих, эти крыши парили над городом, как распластанные крылья птицы. Стены были разборными и летом убирались или превращались в легкие ажурные решетки, а на зиму утеплялись.

Храмы средневекового Китая были деревянными, похожими на дворцы, или высекались в толще скал, вдали от города. Самый знаменитый буддийский пещерный храм Цяньфодун (пещеры 1000 Будд) создавался в течение нескольких веков (с IV по XIV в.). Стены и скульптура каждой из пещер были расписаны нежными и яркими минеральными красками. В этих росписях художники отразили свои представления о райских дворцах, благоухающих садах, о прекрасных небесных танцовщицах.

Деревянные храмы и многоярусные башни — пагоды, напоминающие о знаменитых событиях и святынях, живописно располагались в гори-

стых местах среди густой зелени. Поднимаясь по крутым тропинкам, путники, еще не видя пагод, слышали нежный звон колокольчиков, подвешенных к углам крыш. По горбатым мраморным мостикам, переброшенным через тихие водоемы, расположенные в цветущих рощах, путники попадали в места уединения и тишины. Эти замечательные памятники искусства древнекитайских зодчих можно и сейчас увидеть во многих живописных уголках страны. Наиболее красивые из них: пагода Сунъюэсы в Хэнани (VI в.), Даяньта (пагода Диких гусей) в Сиани (VII в.), пагода Тигровой горы в Сучжоу (X — XI вв.) и др.

Той же любовью к природе проникнуты и китайские картины-свитки. Именно в период расцвета государств Тан и Сун пейзаж становится основной темой живописи. Горы и водопады, тихие горные долины, манящие в бесконечную даль речные просторы, стада оленей, чутко прислушивающихся к шорохам осеннего леса, — все, чем славится природа Китая, запечатлели в своих свитках живописцы того далекого времени. Недаром сам пейзаж получил в Китае название шань-шуй — «горы-воды».

Чтобы передать необъятное пространство мира, *живописцы писали свои картины на очень длинных свитках из шелка или бумаги.* Вывешивали их ненадолго, а затем хранили свернутыми, как сокровища. Часто на картинах писали стихи, отчего их смысл приобретал еще бóльшую поэтическую прелесть.

Пейзажи VII — VIII вв. ярки и нарядны, они написаны сочными синими, зелеными и белыми красками и обведены по краям золотым контуром. Наиболее известными художниками этого времени были **Ли Сы-сюнь** и **Ли Чжао-дао**. Природа представляется им огромным и сказочным миром, радостным и ярким.

Живописцы последующих веков стали писать картины черной тушью, которая с помощью их искусной кисти приобретала самые разные оттенки. Ее размывы передают то тончайшую дымку тумана, то косматые лапы сосен, нависших над головокружительной бездной. Художник смотрит на мир словно с высокой горы, а перед ним расстилаются бесконечные дали. Картины знаменитых живописцев **Ма Юаня, Ся Гуя** и **Лян Кая** очень тонко передают настроение человека даже через трепет листьев на холодном осеннем ветру.

Живописцы Китая никогда не писали прямо с натуры, они воспроизводили пейзажи по памяти. Они беспрерывно тренировали свою зрительную память, пристально вглядываясь в природу, изучая ее. Удар их кисти всегда точен,— ведь на пористой тонкой бумаге или шелке никакие поправки уже невозможны. Тонкой изящной линией, без всяких теней, умели они воспроизвести бархатистую шкурку персика или пятнами туши — нежный, распускающийся



Цуй Бо. Бамбук и цапля. Конец XI в. Шелк, тушь. Музей Гугун. Пекин.

цветок пиона. Живопись подобного рода называлась в Китае «цветы-птицы». Одним из знаменитых мастеров этого жанра был **Цуй Бо** (XI в.).

Средневековое искусство Китая знаменито и своими изделиями из резного лака, керамики и фарфора, дерева и камня. Секреты изготовления фарфора и полировки камней вырабатывались на протяжении тысячелетий и передавались из поколения в поколение. Керамика и фарфор XI — XIII вв. особенно изысканны. В это время изготовляли белоснежные фарфоровые сосуды с гравированным тонким узором из цветов и желтоватые вазы с черным рисунком, будто нанесенным тушью. В XVI — XVIII вв. фарфор стали богато расписывать. Его продавали во многие страны мира.

Камень и кость, дерево и бумага, смола и глина оживали под терпеливыми руками китайских мастеров-виртуозов. Средневековое искусство Китая вводит нас в волшебный мир, полный аромата древних легенд.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ И СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЯПОНИИ

Японию называют «страной восходящего солнца», так как ее земля первая в восточном полушарии озаряется солнечными лучами. Япония расположена на четырех островах, которые омываются Тихим океаном и морями. Природа ее разнообразна и красива. Вместе с тем, пожалуй, нет ни одной страны, где бы природа так вероломно сочетала ласковость с крайней суровостью к людям. Япония — страна многих действующих вулканов, которые беспрерывно напоминают о себе. Землетрясения здесь разрушают дома, выбрасывают на берег гигантские волны, причиняя стране неисчислимый ущерб. Однако с давних пор японцы научились бороться с грозными стихиями. Их легкие деревянные дома строятся на столбах, врытых в землю, и при землетрясениях лишь колеблются. Столбы спасают дома от гниения при сильных тропических дождях и при большой влажности. Разборные стены и особые крыши также имеют свой смысл: стены могут раздвигаться, и тогда в жару дом открыт прохладным сквознякам, а широкая крыша не дает солнцу прокрадываться внутрь комнат.

Так с древности в Японии сложились свои обычаи, свои особенности жизни, строительства, а в результате — культуры и искусства.

Долгое время об искусстве древней Японии ничего не было известно. Лишь в начале XX в. археологи обнаружили в различных областях страны памятники II—I тысячелетий до н. э., дающие представление о самобытной культуре, существовавшей уже в древности на Японских островах. К I тысячелетию до н. э. относятся великолепные по исполнению асимметричные сосуды, вылепленные из серой, голубой, розоватой глины и украшенные рельефными узорами в виде веревки. Поэтому сосуды (и весь этот период) называются дзёмон («веревка»). Предполагают, что они служили для жертвоприношений.

В древних могилах были обнаружены большие глиняные статуи людей, которые, по верованиям японцев, заменяли умершему его слуг. Здесь и поющие женщины, и суровые, закованные в бранные доспехи воины (III в.). Есть здесь и статуи зверей, например обезьяны с детенышем.

Японцы верили в богов, олицетворяющих силы природы. Для поклонения им строили храмы из ценных пород дерева хиноки (кипариса) и др. Простые по форме, с высокими двускатными крышами из прессованной соломы или коры сосны, здания храмов возводились на столбах и окружались обходной галереей. Особенно строгой простотой отличается храм в Исэ, расположенный среди хвойного леса. Его возраст сравнительно невелик, но выглядит он точно так же, как выглядел первый храм, построенный в этом месте в IV в. Дело в том, что согласно закону каждые 20 лет возле храма возводили такой же новый, а старый уничтожали. Только благодаря этому мы и можем составить себе представление о том, какие жилища и храмы были в Японии в древности.

С конца VI в. в Японии начали строить буддийские храмы, деревянные здания и высокие, многоярусные башни — пагоды. Храм Хорюдзи около древней столицы Нара был построен в начале VII в. (см. илл., стр. 112—113). Главное здание этого ансамбля — Золотой храм (Кондо) и пагода с пятью ярусами хорошо сохранились. Большие деревянные ворота, увенчанные, как и здания, крышами, открывали вход на территорию храма, окруженного сплошной. оградой. Все в этом ансамбле просто и ясно. Деревья сада оттеняют сочный красный цвет зданий. Внутри пагоды поставлен огромный ствол кипариса, который, балансируя, спасает древнюю пагоду от разрушений во время землетрясений. Здания украшены внутри живописью и скульптурой.



Сосуд. I—III вв. н. э. Керамика. Музей национального искусства. Токио.



Золотой павильон. XV в. Киото.

О высоком мастерстве японских строителей свидетельствует храм Тодайдзи (VIII в.) — самое большое деревянное здание в мире. Внутри него находится огромная отлитая из бронзы статуя Будды.

В IX — X вв. в Японии появилась светская живопись — ямато-э, которая развивалась во дворцах знати. Художники живописи ямато-э рисовали на шелке и бумаге яркими красками с добавлением золота пейзажи, придворные сцены, цветы. Картины в форме горизонтальных свитков — эмакимоно рассматривались на столе, а вертикальные свитки — какимоно украшали стены парадных комнат. Часто живописцы иллюстрировали и знаменитые романы современников.

В XII — XIV вв. в буддийских монастырях монахи-художники начали писать картины на бумаге тушью, используя все богатства ее оттенков, от серебристо-серого до черного. Художник **Тоба Сёдзо** (вторая половина XII в.) на длинных свитках рассказал о проделках лягушек, зайцев и обезьян. Иносказательно изобразив под видом животных монахов и мирян, он высмеял алчность и глупость монахов.

Художник **Тойо Ода**, или **Сэссю** (XV в.), писал природу в разные времена года. Сохранились его свитки «Зимний пейзаж», «Осень», «Четыре времени года» и ряд других картин.

В XII — XIV вв. наряду со статуями буддийских божеств появились очень правдивые и жизненные скульптурные портреты — деревянные фигуры монахов, сидящих или стоящих в глубоком раздумье, с суровыми лицами. Японские скульпторы умели раскрывать внутренний мир человека.

К этому же времени относится появление парадного портрета в живописи. Такие портреты художники писали со знаменитых полководцев — правителей Японии. Портрет работы художника **Фудзивара Таканóбу** (р. ок. 1190) изображает военачальника-правителя Минамото Ёримото в темной одежде, сидящего по японскому обычаю на полу. Его тело как бы сковано жесткой тканью. Все внимание художник сосредоточил на суровом, надменном лице, создав образ жестокого, властного человека.

В XV в. в столице Киото, где жили императоры, возводились дворцы, увеселительные па-

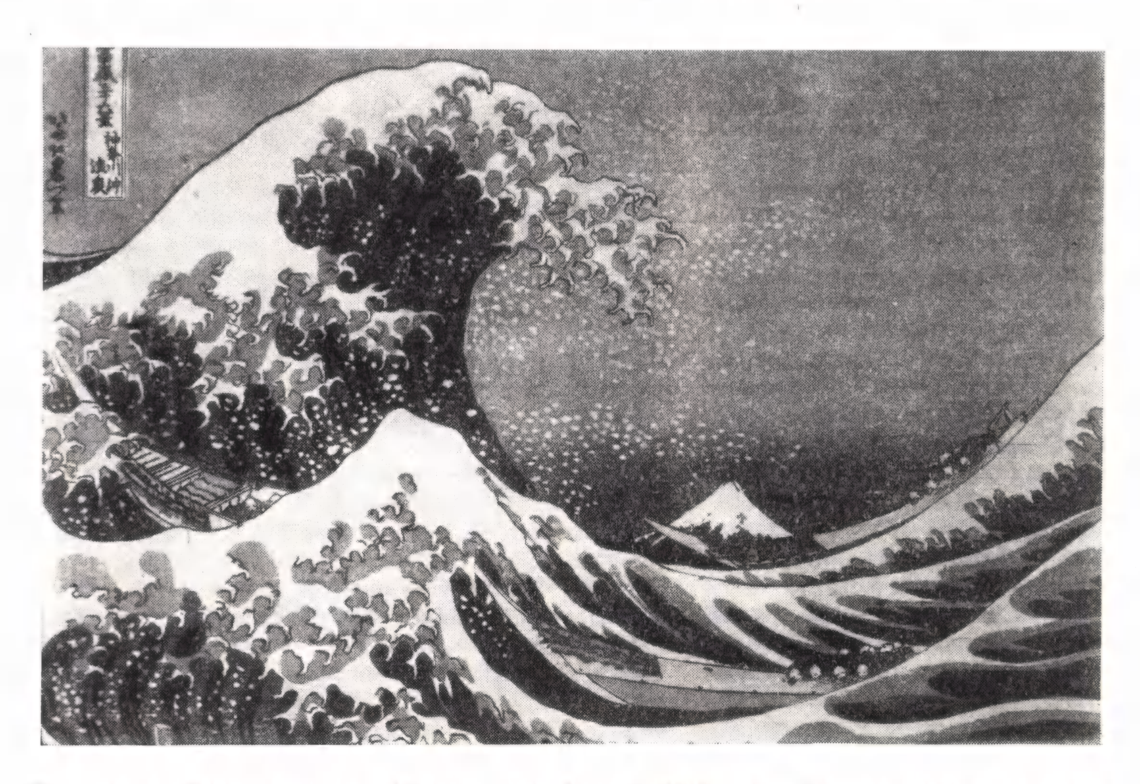
вильоны, окруженные садами. *Искусство устройства садов на небольшой площади прославило японских мастеров на весь мир.* Их сады подражают естественной красоте природы. Камни, водоемы, деревья редких пород и цветущие кусты благодаря искусству японских художников воспринимались как высокие скалы, озера и рощи, среди которых струились ручьи и водопады. Порой сады создавали только из камней и белой морской гальки, изображая океан с островами. В садах помещали уединенные, словно затерянные хижины, в которых происходили особые, связанные с буддийским обрядом чаепития т я н о ю (чайные церемонии), сопровождавшиеся беседами об искусстве и поэзии.

Большой известностью пользуется З о л о т о й п а в и л ь о н в Киото, построенный в XV в. как увеселительный дворец. Среди густой зелени сада дворец сверкает как драгоценность.

К XVI в. относится знакомство Японии с европейцами. Под их влиянием, а часто и с их помощью японские мастера в XVI—XVII вв. сооружали тяжелые и мощные з а м к и-к р е п о с т и с высокими башнями на каменных основаниях, с многочисленными крышами и роскошными росписями внутри.

В XVII — XIX вв. в городах развиваются торговля и ремесло. Для городского населения художники изготовляли г р а в ю р ы, которые в большом количестве печатались с деревянных досок на тонкой бумаге. Спрос на них был очень велик: каждый человек мог теперь вместо дорогой и подчас недоступной картины-свитка купить нарядную и понятную ему по смыслу гравюру. И герои гравюр уже иные. Это актеры и гейши, влюбленные пары, ремесленники за работой. Часто художники создавали и праздничные, очень нарядные гравюры с у р и м о н о, куда вписывались стихи с пожеланием счастья.

Цветные японские гравюры пользуются признанием во всем мире. Известный мастер гравюры **Утамаро́** (1753—1806) славился изображениями молодых женщин (см. илл.; стр. 112—113), а художники **Хокуса́и** (1760—1849) и **Хиро́сиге** (1797—1858) — своими пейзажами. Изображениям актеров посвятил свое творчество **Сяра́ку** (XVIII в.). Он показывал их в самых разных ролях, часто с искаженными страданием и гневом лицами.



Х о к у с а и. Волна (из серии «36 видов горы Фудзи»). 1820-е годы. Цветная гравюра на дереве.



Манзаи — уличные певцы. XVIII в. Керамика. Государственный музей искусства народов Востока. Москва.

В XVII — XIX вв. всемирную известность получили многочисленные художественные изделия Японии. Керамика Японии, как и сама природа этой интересной страны, поражает естественностью и изменчивостью узоров. В ней всегда ощутима рука мастера, который каждому предмету умеет придать неповторимую красоту и неожиданность, мягкость и пластичность. Очень красочны и живописны также фарфор, вышивка, резьба из слоновой кости, бронзовые фигуры и вазы, эмали. Но особенно славились изделия из черного и золотого лака, который добывался из смолы лакового дерева и окрашивался. Знаменитым мастером лаков был художник **Ко́рин** (1658—1716), создавший ряд замечательных лаковых шкатулок и картин на ширмах.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ И СРЕДНЕВЕКОВОЙ КОРЕИ

Корейский народ называет свою родину «страной утренней свежести». Это поэтичное название действительно соответствует неповторимой красоте ее природы. Омываемая с трех сторон морями, с высокими зубчатыми вершинами Алмазных гор, покрытых лесами, с множеством бурных рек и водопадов, — такая Корея нашла воплощение в целом ряде произведений своих художников.

Корея— страна древней культуры. В первые века нашей эры на ее территории существовали города с великолепными дворцами и храмами. От этого времени около Пхеньяна остались большие подземные гробницы. На их стенах, искусно выложенных из камня, сохранилась живопись, ярко повествующая о жизни и обычаях знатных людей того времени.

В 1949 г. около города Пхеньяна археологи открыли ряд гробниц IV — VI вв., украшенных фресками. В этих гробницах находилось много изделий декоративного и прикладного искусства средневековой Кореи: золотые и серебряные украшения, мечи, лаковые чаши и блюда, бронзовые зеркала и керамика.

В VI в. в Корею из Китая проник буддизм, и по всей стране началось строительство храмов и многоярусных пагод. Многие из них сохранились до сих пор. Но самый известный и самый великолепный памятник средневековой Кореи из дошедших до нас относится к VIII в. Это — храм Соккурам, расположенный около города Кёнчжу — древней столицы Кореи. Он был выстроен в толще горы в подражание пещерным храмам. Рельефы с изображением божеств, высеченные на плитах, донесли до нас пластичное, простое и строгое искусство древних мастеров.

В XII — XIII вв. в стране было очень развито производство керамики. Особенно славились фарфоровые сосуды (сангамы) с инкрустациями из цветных глин. Белые и голубовато-зеленые сосуды имели формы плодов, цветов или фигур животных.

На искусство Кореи оказали влияние связи с Китаем и Японией. Но корейские художники и мастера творчески перерабатывали лучшее, что проникало из других стран, и создавали замечательные произведения искусства согласно вкусам и традициям своей страны.

В Корее было много замечательных художников, которые, как и художники Китая, *писали картины на шелке или бумаге прозрачными водяными красками.*

В XVIII в. так писал известный художник **Чон Сен** (1676—1759). В его картинах передана тонкая своеобразная красота природы Кореи. С особой любовью писал он Алмазные горы (Кым-



Буддийское божество. Рельеф храма Соккурам близ Кёнчжу. VIII в. Гранит.

гансан). В начале XVIII в. работал и другой художник этого направления — **Пён Сан Бёк**, с большим мастерством изображавший животных и птиц.

Представитель реалистического направления в живописи **Ким Хон До** (конец XVIII в.) создавал сцены из народной жизни, рисуя крестьян и ремесленников. В его произведениях приемы национальной живописи сочетаются с реалистическим рисунком, умением отобразить главное в образах людей.

В конце XIX в. Корея была превращена Японией в колонию. Национальная самобытная культура корейского народа попиралась завоевателями, и так продолжалось до тех пор, пока Корея не стала свободной (см. ст. «Искусство Корейской Народно-Демократической Республики»).

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО И СРЕДНЕВЕКОВОГО ВЬЕТНАМА

Культура Вьетнама развивалась на протяжении двух тысячелетий. Уже в древности искусство Вьетнама отличалось богатством и своеобразием форм, самобытностью художественного языка.

В центральной части и на юге страны, среди диких джунглей, еще сохранились поросшие густым кустарником развалины древних храмов, сложенных искусными зодчими в VIII — X вв. О многом могут рассказать эти развалины: о высокой технике кладки, издавна существовавшей во Вьетнаме, о том, что *древние храмы строились из огромных кирпичей и каменных блоков*. Это были стройные здания в виде башен, украшенные снаружи богатой лепкой, статуями божеств и изображениями различных мифологических сцен. *Скульптуры высекались из цельных каменных глыб* и хорошо сочетались с массивной архитектурой храмов. Наиболее выразительны изображенные в плавном или стремительном движении фигуры танцовщиц. Не менее интересны статуи божеств. В своем суровом облике они скорее похожи на воинов. Но особенно изящны скульптурные изображения животных.

К числу замечательных скульптурных памятников Вьетнама принадлежит статуя мудреца Тует Шона, хранящаяся в пагоде Тай-Фыонг. Она относится к XV в. и изображает человека, погруженного в размышления.

В скульптуре и постройках раннего периода сказывается большое влияние индийского искусства, которое проникло во Вьетнам через Камбоджу, и искусства Китая.

В XI — XIII вв., во время правления династии Ли, вьетнамское искусство переживало период расцвета. Сооружались многочисленные дворцы и храмы, богато украшенные живописью и скульптурой. Строились высокие и стройные многоярусные башни — ступы (святилища). Возводились обширные

архитектурные ансамбли. Они состояли из многих различных по форме деревянных построек с изогнутыми по краям плоскими крышами. Эти легкие постройки чередовались с прудами и специально посаженными деревьями. Назывались такие ансамбли «храмами литературы». К этому времени относится сооружение в Ханое замечательного памятника древности — Одноколонного храма (XI в., восстановлен в 1949 г.). Легкое деревянное здание возвышается всего лишь на одной-единственной массивной каменной колонне, стоящей посреди небольшого квадратного водоема.

Росписи на стенах древних храмов свидетельствуют о солидном возрасте вьетнамской живописи. Широко распространена была в далекие времена и живопись на шелке. При этом шелк для художников изготовлялся особым способом.

Но наиболее известный вид искусства Вьетнама — это живопись по лаку, который добывали из смолы лакового дерева и окрашивали в разные цвета. Этот вид живописи сложный и трудный. Сначала на предмет последовательно накладывали кистью слои черного лака, а когда он высыхал, по нему рисовали цветными лаками. Обычно на лаковых изделиях, как и на шелке, художники с великолепным мастерством изображали величественные пейзажи, цветы и птиц, хотя и в условной декоративной манере.

Раскопки, произведенные во Вьетнаме, помогли обнаружить много изделий художественного ремесла, которое процветало во всех областях страны. Были найдены керамика, серебряные сосуды, ювелирные изделия, относящиеся ко второй половине I тысячелетия н. э., а также разные изделия из слоновой кости и рога буйвола.

Со второй половины XIX в., когда Вьетнам был превращен в колонию Франции, его искусство переживало упадок. Только после освобождения страны от иноземных захватчиков и образования в 1945 г. Демократической Республики Вьетнам создалась возможность для всестороннего развития всех видов художественного творчества (см. ст. «Искусство Демократической Республики Вьетнам»).



Одноколонный храм. XI в. Ханой.



Мудрец. XV в. Черное дерево, лак. Пагода Тай-Фыонг в провинции Сон Тэй (Вьетнам).

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ И СРЕДНЕВЕКОВОЙ МОНГОЛИИ

Бескрайние степи Монголии — зеленые и благоухающие летом, угрюмые зимой — полны неразгаданных тайн. То и дело встречаются курганы с каменными плитами и изваяниями, каменные стелы, разрушенные монастыри, древние крепости и города, окруженные земляными валами, с руинами дворцов, храмов, домов. Многие из них еще ждут археологов...

В прошлом веке раскопками в Монголии занялся русский ученый, языковед и этнограф В. В. Радлов. Особенно много загадок удалось разрешить монгольским ученым в содружестве с советской экспедицией под руководством археолога С. В. Киселева в 1948—1949 гг. Теперь известно, что Монголия не была страной, где бродили только орды диких кочевников, как думали раньше. На ее территории с давних времен существовали важные центры культуры.

Чтобы понять искусство Монголии, надо помнить, что она находится на пересечении торговых путей Центральной Азии, связывавших древние центры культуры: Индию, Среднюю Азию, Китай и Тибет. И естественно, искусство Монголии развивалось в связи, а иногда и под влиянием искусства этих стран.

Монгольские памятники древности рассказывают о разных эпохах и народах, населявших когда-то эту страну. Знаменитые оленные камни монголов, на которых вырезаны стремительно мчащиеся олени с ветвистыми рогами, сменяются гуннскими курганами.

Гунны, правившие на рубеже нашей эры Монголией и всей Центральной Азией, хоронили своих вождей — шаньюев в подземных бревенчатых склепах, задрапированных тканями и наполненных местными и привозными вещами из золота, серебра, нефрита, лака, янтаря. Такие курганы были раскопаны в горах Ноин-Улы русским путешественником и исследователем Центральной Азии П. К. Козловым, возглавившим в 1925—1926 гг. Монголо-Тибетскую экспедицию.

После тюрков, создавших в VI—VIII вв. могущественную империю, в степях Монголии остались надгробные памятники: стелы, каменные бабы, изображения умерших, рядом с которыми лежат длинные ряды камней, обозначающие врагов, убитых захороненным здесь воином. Недавно археологам удалось найти еще одно замечательное произведение древнетюркского искусства — голову знаменитого тюркского хана Кюль-тегина. Ждет исследователей и Хара-Балгас — столица уйгурского государства (IX в.). Много непонятного еще в культуре киданей (XI—XII вв.) — народа, родственного монголам и создавшего свою, еще не расшифрованную письменность. Кидани оставили в Монголии великолепные образцы настенной росписи.

Фламандский путешественник Виллем Рубрук еще в XIII в. описал, как выглядела столица монгольской империи Каракорум, основанная Чингисханом. Особенное впечатление произвел на него ханский дворец. В середине он напоминал корабль, а боковые его стороны были отделены двумя рядами колонн. У дворца находилось серебряное дерево с четырьмя серебряными львами у корней и змеями на ветвях.

Как свидетельствуют историки, дворец в Каракоруме строили пленники Чингисхана: венгры, англичане, французы и русские.

При недавних раскопках в Каракоруме нашли много вещей, сделанных ремесленниками: серебряные чаши и браслеты, изделия из металла, керамику.

Кончилась эпоха великих походов, монголы рассеялись по всему свету. Грабительская политика правителей гибельно отразилась на дальнейшей судьбе монгольского народа, задержав его развитие. В XVI в. в Монголию из Тибета приходит одна из ветвей буддийской религии — *ламаизм*, который повлиял на всю духовную жизнь Монголии. Искусство целиком подпадает под влияние этой религии. Страна покрывается сетью монастырей, приходится содержать колоссальную армию духовных наставников — *лам*.

Ламаистское учение принесло с собой из Тибета бесчисленный сонм божеств: добрых, помогающих праведникам, и грозных, карающих грешников. Злобных божеств изображали многорукими и многоногими, с ожерельями из человеческих голов и с чашами из черепов. Творчество монгольских художников было ограничено строгими религиозными канонами. Но, несмотря на эти строгие правила, в народном творчестве, кроме традиционных ламаистских божеств, появляются новые любимые аратами (так в Монголии называют тружеников-скотоводов) персонажи, например борец за правду богатырь Гэсер, или Белый Старец.

Наряду с монастырскими постройками, выполненными в тибетско-китайском стиле (см.



Фрагмент ковра из раскопок в Ноин-Уле. I в. н. э.

ст. «Искусство древнего и средневекового Китая»), возникает своеобразная монгольская архитектура. Ее формы напоминают обычную юрту. Для таких зданий характерны зеленая *глазурованная черепица*, *позолоченные капители и резные украшения*.

Народное творчество находило выражение в любовном украшении небогатого инвентаря кочевника. Монгольские мастера вырезали изделия из дерева и кости, чеканили серебряные блюда и украшения, занимались художественной вышивкой и аппликацией. Народные умельцы, сохранявшие древние традиции, считали, что цвета и орнаменты подобны буквам, и выражали с их помощью свои мысли и чувства. Так, чеканка на стремени передавала пожелание удачи всаднику, быстроты и неутомимости коню. Затейливая резьба на замке сундука и двери обозначала его несокрушимость и крепость.

Давно ушла в прошлое старая Монголия с ее разбросанными по всей стране 800 монастырями и 100 тысячами лам. Монголия сегодня — равноправный член социалистической семьи народов. И конечно, совсем иным стал быт аратов и рабочих, иными стали темы и формы искусства (см. ст. «Искусство Монгольской Народной Республики»).

ИСКУССТВО ТРОПИЧЕСКОЙ АФРИКИ

Европейцы познакомились с искусством Тропической Африки сравнительно поздно, в конце XIX в., и были поражены совершенством африканской скульптуры.

Прошло не одно десятилетие, прежде чем искусство и культура Африки предстали перед нами во всем своем величии. Однако и сейчас невозможно полностью воссоздать историю африканского искусства: в ней слишком много пробелов и загадок. Многие открытия были сделаны за последние годы.

Хотя исследователи Африки и раньше знали о существовании доисторических росписей **в Сахаре в районе горного массива Тассили,** широкую известность эти росписи получили недавно, после экспедиции французского ученого А. Лота, который в 1957 г. привез в Париж свыше 800 копий наскальных изображений (см. ст. «Первобытное искусство»). В настоящее время наскальные изображения обнаружены почти по всей Африке.

Древнейшая из известных нам африканских культур была открыта лишь в 1944 г. в местечке **Нок (Нигерия),** между реками Нигер и Бенуэ. В оловянных шахтах были случайно найдены скульптурные портреты и детали фигур, выполненные почти в натуральную величину из обожженной глины. С тех пор удалось найти множество предметов **культуры Нок,** как ее вскоре назвали. Их довольно точно датировали при помощи метода радиоактивного углерода — I тысячелетие до н. э. — II в. н. э.

Эти древнейшие скульптурные изображения людей поражают своей выразительностью. Совершенство лепки и техники обжига говорит о том, что культура Нок развивалась на протяжении весьма длительного периода. По-видимому, ей предшествовала какая-то другая, еще неведомая нам и более древняя культура.

До наших дней дошли легенды о загадочном **народе сао, жившем в районе озера Чад,**— гигантах, одной рукой перегораживавших реки, делавших луки из стволов пальм и легко переносивших на плечах слонов и гиппопотамов. Долгое время существование народа сао считали фантазией, пока, наконец, находки археологов не подтвердили, что действительно в X—XVI вв. здесь жил народ, создавший интересную самобытную культуру (см. т. 8 ДЭ, ст. «Древние и средневековые государства Черной Африки»).



Голова. Терракота. Ифе. Приблизительно XIII—XIV вв. Музей Ифе. Нигерия.

Сао строили большие города, обнесенные 10-метровыми глинобитными стенами, создавали замечательные произведения из глины и бронзы. В их скульптурах обычно сочетались черты человека и животного.

Но самой большой неожиданностью для исследователей искусства Африки было открытие **культуры Ифе (город Ифе, Нигерия).** Результаты нескольких экспедиций (главным образом 1910 и 1938 гг.) буквально ошеломили Европу. Найденные здесь бронзовые и терракотовые[1] скульптуры не уступали лучшим образцам античного и средневекового искусства. Время их исполнения до сих пор точно не установлено, однако предполагают, что расцвет искусства Ифе относится к XIII—XIV вв.

Портретные скульптуры Ифе, исполненные почти в натуральную величину, отличаются необычайной для Африки пропорциональностью и гармонией. В них воплотился идеал человеческой красоты того времени. Совершенство скульптурных форм и тонкость бронзовой

---

[1] Терракота — обожженная глина (подробнее см. словарь-указатель).



Скульптура. Дерево. Конго. XIX в. Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР. Ленинград.



Голова царицы. Бронза. Бенин. Приблизительно XVII—XVIII вв. Нигерия.

отливки были настолько высоки, что долгое время европейские ученые приписывали искусство Ифе то португальцам, то финикийцам, то этрускам, отказываясь признать его местное происхождение. Позже оно было неоспоримо доказано.

Согласно легенде искусство бронзового литья было в XIII в. занесено из Ифе в **город-государство Бенин.** Здесь, как и в Ифе, оно служило царям — *оба́*. Мастера-литейщики жили в специальном квартале при царском дворце, а особые чиновники строго следили за сохранением секрета бронзового литья.

Во время английской карательной экспедиции 1897 г. город был уничтожен и многие произведения искусства погибли в огне. Но и то, что сохранилось, дает яркое представление о замечательном искусстве Бенина. Кроме многочисленных портретных голов царей и придворных в высоких воротниках, до нас дошли также бронзовые рельефы, украшавшие некогда стены дворцовых галерей. Здесь можно встретить самые разнообразные сюжеты — придворных в церемониальных одеждах, воинов, сцены охоты и даже изображения португальцев в европейских костюмах.

Кроме бронзовой скульптуры, бенинские мастера создавали также произведения из слоновой кости: маски-подвески, жезлы, солонки и т. д.

Самым распространенным видом искусства Тропической Африки была народная скульптура из дерева. Ее создавали почти все народы от Сахары до Южной Африки. По-видимому, она существовала здесь издавна, хотя возраст самых древних дошедших до нас произведений не превышает 150—200 лет, так как во влажном тропическом климате дерево очень быстро разрушается.

Народная скульптура может быть разделена на две большие группы: собственно скульптуру и маски. Скульптура была большей частью культовой — это изображения различных духов, предков, иногда вождей.

Маски использовались во время обрядов посвящения юношей и девушек в члены племени, а также во время различных церемоний, праздников и т. д.

У каждого племени, у каждого народа был свой оригинальный стиль скульптуры. Однако скульптура народов Тропической Африки имеет и много общих черт. Ее всегда вырезывали из свежего, непросушенного дерева, как правило, мягких пород, сравнительно редко раскрашивали, обычно лишь тремя красками — белой, черной и красно-коричневой. Стремясь выделить главное, африканские мастера сильно преувеличивали размеры головы, в то время как остальные части фигуры оставались непропорционально маленькими. В масках нередко самым неожиданным образом соединялись черты человека и животного.

Во многих районах Тропической Африки деревянная скульптура существует и сейчас. Но по своим художественным достоинствам она сильно уступает работам, созданным в XVIII—XIX вв.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ АМЕРИКИ

Одна из характерных особенностей древнего искусства Америки — существование огромного количества различных культур, каждая из которых обладала своим неповторимым стилем. Только на территории Мексики их установлено около 11 тыс.

Обычно из древних культур народов Америки выделяют три наиболее интересные и значительные — ацтеков (Мексика), майя (Южная Мексика, Гватемала и Гондурас) и инков (Перу, Боливия, Эквадор и северная часть Чили).

Культура ацтеков развивалась на территории современной Мексики на протяжении почти четырех столетий, начиная с XII в. вплоть до 1521 г., когда испанские конкистадоры (завоеватели) разрушили столицу ацтеков Теночтитлан (см. т. 8 ДЭ, ст. «Древние государства Америки и испанские завоеватели»).

Большинство каменных зданий ацтеков дошло до нас сильно измененными. Это прежде всего четырехгранные пирамиды, которые служили основанием для храма или дворца. Ацтеки верили, что через каждые полстолетия начинается новый период в развитии мира, и в соответствии с этим каждый раз обновляли свои храмы и дворцы. Ранее построенный храм вместе с пирамидой покрывали рядами каменной кладки, так что он оказывался внутри новой пирамиды, на вершине которой строили еще один храм. *В одной из таких пирамид (в Тенаюке) обнаружили восемь последовательно замурованных храмов.*

Иногда дворцы и даже храмы на вершине пирамид строили из дерева, но они не сохранились — их сожгли испанские завоеватели. До нас дошли лишь каменные сооружения.

Столица ацтеков располагалась на острове. Их пирамиды, дворцы и храмы, наклонные стены которых лишены каких бы то ни было украшений, напоминают мощные укрепления, величественные в своей суровой простоте.

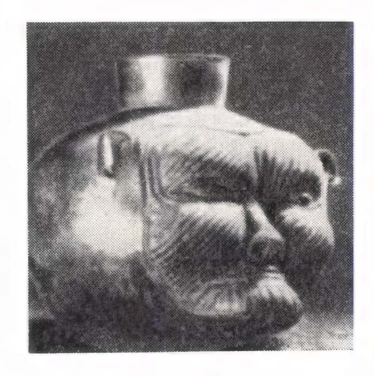
Той же строгостью и некоторым схематизмом поражает скульптура ацтеков. Они создавали грандиозные культовые статуи, иногда



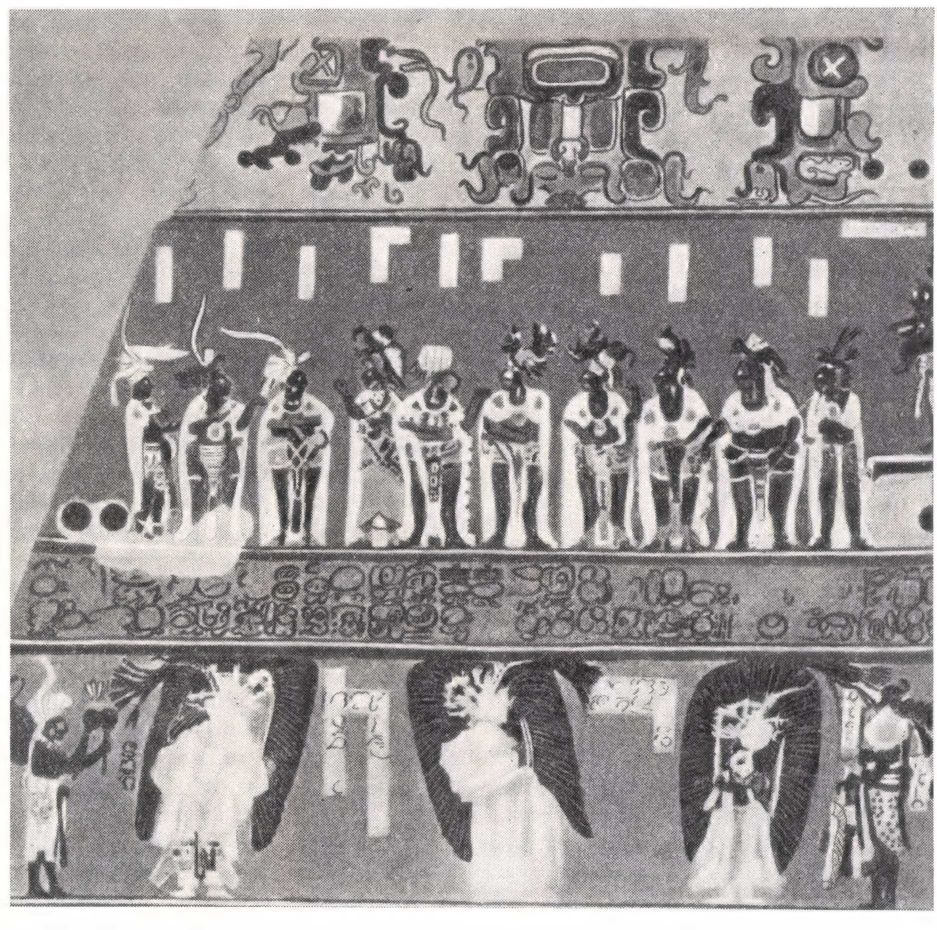
Статуя бога весны. XVI в. Камень. Культура ацтеков. Собрание Национального института антропологии. Мехико.



Храм ягуаров в Чичен-Ице (Мексика). XII в. Культура майя.



Сосуд. Глина. Культура инков.



Фреска храма в Бонампаке (Мексика). VIII в. Культура майя.

очень отдаленно напоминающие человеческую фигуру и целиком составленные из разнообразных символических изображений: кукурузных початков, клыков и когтей животных, человеческих черепов и т. д. Таковы, например, статуи богини земли и плодородия Коатликуэ, бога весны и т. д.

Более жизненны произведения, не связанные непосредственно с требованиями религии. Они производят огромное впечатление своими простыми, почти примитивными формами.

Немногие сохранившиеся образцы живописи ацтеков малоинтересны. Зато до нас дошли созданные ацтекскими мастерами яркие декоративные рисунки из перьев. Эти мозаики, наклеенные на плотную ткань, поразили испанцев, равно как и тончайшее ювелирное искусство, по отзывам самих завоевателей, намного превосходившее европейское.

Одну из наиболее развитых и богатых культур Центральной Америки создали **народы майя.** Начало их истории уходит в далекое прошлое. Уже ко II—III вв. н. э. племена майя основали небольшие города-государства, во главе которых стояли правители, жрецы и аристократия.

Как и ацтеки, майя возводили свои здания на каменных основаниях. Их постройки можно разделить на два типа — храмы на вершине пирамид и обширные дворцы на высоких каменных стилобатах (основания), которые группировались вокруг открытого двора. Обычно майя сооружали одноэтажные здания на уступах естественного или искусственного холма, отчего их постройки казались многоэтажными.

Архитектура майя гораздо живописнее и богаче украшениями, чем у ацтеков. В ней постоянно встречаются колонны, часто в виде туловища пернатой змеи, фасады и стены зда-

ний пышно украшены геометрическим орнаментом, рельефами и масками божеств. Лучшие здания майя производят впечатление каменного кружева — настолько мастерски скрыт под сплошным декоративным узором массив стен.

Среди наиболее интересных памятников архитектуры майя можно назвать Храм Солнца в Паленке, а также Храм ягуаров и Храм воинов в Чичен-Ице.

Скульптура майя, развивавшаяся на протяжении нескольких столетий, также достигла высокого совершенства. В соответствии со своим очень сложным календарем майя каждые 20 лет воздвигали каменные стелы с рельефами. На лицевой стороне стелы изображалась фигура божества или правителя. Остальные три стороны покрывались иероглифическими надписями.

Наивысшего расцвета скульптура майя достигла в VIII—IX вв. н. э. В это время появились сложные рельефы с многофигурными композициями. Изображение заполняло всю поверхность стелы, не оставляя свободных мест. Такова стела Пьедрас Неграс, воздвигнутая в 795 г.

Высокого расцвета достигла скульптура, связанная с архитектурой. Здания украшались рельефами в виде орнаментов, а нередко и почти круглой скульптурой.

Лучшие образцы живописи майя — фрески храма в Бонампаке, случайно открытые в 1946 г. Все три помещения этого храма сплошь покрыты росписями, изображающими приготовления к битве, саму битву и церемонии победного праздника. Мастера майя пользовались чистыми, почти не смешанными красками, графически четкой линией.

Крупнейшее государство Южной Америки — **империя инков** — просуществовало сравнительно недолго. Это рабовладельческое государство возникло в начале XV в. Развитие его культуры было прервано вторжением отряда испанских завоевателей под предводительством Ф. Писарро, которые в 1532 г. захватили и разгромили все государство.

Наиболее известными памятниками инков были Храм Солнца и Врата Солнца, с барельефом, изображающим солнце, и с письменами, до сих пор не расшифрованными учеными.

Архитектура инкского периода отличается суровой простотой и отсутствием каких бы то ни было украшений. Храмы, жилища, крепости сложены из огромных каменных глыб, очень точно пригнанных друг к другу, но не скрепленных никаким раствором. До нас дошли руины монолитных зданий столицы инков Куско, имевших мощные каменные стены и сравнительно тесные внутренние помещения. Большинство зданий инков было лишено окон и освещалось лишь через двери. По описаниям путешественников, эти здания снаружи были некогда украшены широкими поясами толстых золотых пластин.

Использование драгоценных металлов вообще характерно для искусства инков. Так, Храм Солнца в Куско имел несколько святилищ, украшенных символическими изображениями солнца, луны, радуги и звезд, выполненными из золота, серебра и драгоценных камней.

В отличие от народов Центральной Америки инки сооружали огромные пирамиды (до 40 *м* высотой), но не для храмов, а для захоронений.

Каменная скульптура почти не получила распространения у инков. Их здания полностью лишены рельефов. Единственным видом их скульптуры — и одновременно живописи — были глиняные фигурные сосуды, как правило расписанные яркими красками.

Наиболее интересные росписи встречаются на ранних сосудах. Мы видим здесь сцены битв, охоты, рыболовства, мифологические сюжеты с фантастическими чудовищами. В более позднее время росписи почти исчезают, но зато сосуды превращаются в настоящую скульптуру. *Чаще всего сосуды делали в виде человеческой головы.* Это подлинные портреты, в которых очень точно переданы индивидуальные черты стариков, детей, воинов. Еще позже появляются сосуды в виде животных, плодов и растений.

* * *

Развитие древних культур Америки насильственно прервали испанцы, устремившиеся сюда за золотом. Местные цивилизации не смогли противостоять хорошо вооруженным завоевателям и погибли. И лишь спустя несколько веков традиции этих древних культур получили свое дальнейшее развитие в искусстве народов, населяющих земли Центральной и Южной Америки.

■

СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО СТРАН БЛИЖНЕГО ВОСТОКА

К началу VIII в. могущественный Арабский халифат объединил под своей властью огромные территории. Его владения простирались от Северо-Западной Африки и Испании до современной Киргизии и Индии. Многочисленные народы, жившие на этих землях, отличались друг от друга и уровнем общественного развития, и языком, и культурными традициями. Художественная культура их также была различна. Сирийские ткани не спутаешь с египетскими, а керамику Ирака — с изделиями турецких мастеров.

Распространение ислама, запрещавшего изображать людей и животных, наложило определенный отпечаток на развитие средневековой художественной культуры Ближнего Востока. Расцветает искусство орнамента, а скульптура и живопись почти затухают.

Ведущую роль в создании художественной культуры Арабского халифата играли **Сирия** и **Ирак** — страны с древними традициями в искусстве. С самого начала существования халифата во всех городах и даже в самых маленьких селениях Ближнего Востока строились здания для ежедневной молитвы — м е ч е т и. Здесь сложился тип так называемой д в о р о в о й, или к о л о н н о й, м е ч е т и с обширным прямоугольным двором, обнесенным надежными, нередко даже крепостными стенами. Молитвенный зал находился в глубине, и его перекрытия покоились на колоннах или столбах. Внутри мечети отделывались цветным камнем, керамическими изразцами, орнаментом, вырезанным на каменных панелях или ш т у к к е — особой облицовочной штукатурке. После полировки штукк при-

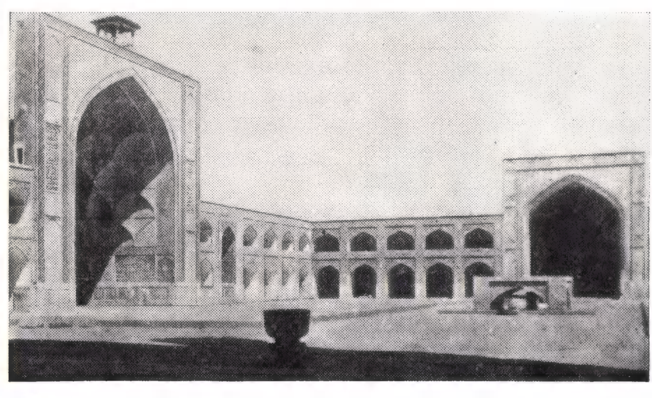
АРХИТЕКТУРА СИРИИ, ТУРЦИИ, ИРАНА

1.





2.



3.

1. *Сирия.* Двор соборной мечети Валида I в Дамаске. 705—715.
2. *Турция.* Общий вид мечети Сулеймание в Стамбуле. 1550—1557. Архитектор х а д ж и-С и н а н.
3. *Иран.* Двор соборной мечети в Исфахане. 1088.

обретал вид мрамора. Особенно богато отделывался михраб — ниша, указывавшая молящимся направление на Мекку.

Соборная мечеть Валида I в Дамаске — одно из знаменитейших сооружений VIII в.— должна была, по замыслу халифа, своим великолепием затмить все другие здания. И действительно, великолепные мозаики мечети вошли в сокровищницу мирового искусства.

Развивается и светская архитектура. Среди множества сооружений выделяются загородные замки — резиденции омейядских халифов, построенные в Сирийской пустыне. До нас дошли настенные росписи одной из таких резиденций — Кусейр-Амры. Сюжеты их разнообразны: здесь и купающиеся женщины, и единоборство атлетов, и сцены охоты. Центральное место занимает изображение халифа, сидящего на троне и окруженного покоренными иноземными царями.

В 836 г. на Тигре, к северу от Багдада, возникли первые постройки новой резиденции аббасидских халифов — Самарры. Вскоре она превратилась в большой цветущий город, но уже через несколько десятилетий была покинута. При раскопках здесь обнаружены руины дворцов халифа, жилых домов и соборной дворовой мечети с минаретом. На стенах — остатки росписей и орнамента.

Дальнейшее развитие живописи на Ближнем Востоке представлено книжными иллюстрациями — миниатюрами арабо-месопотамской школы XII—XIII вв. Сюжетом миниатюр служили эпизоды макам — новелл. Особенно широкую известность получили миниатюры к макамам арабского писателя **аль-Харири** (1054—1122), рассказывающие о приключениях некоего Абу Зейда, объездившего весь свет и попадавшего в самые различные переделки. Рисунки изображают торжественный прием у халифа, суд и наказание преступника, проповедь в мечети, сцены на рынке, праздничную процессию, отдых каравана в пути и т. п. Несмотря на условную композицию, нарушение пропорций и отсутствие перспективы, эти и другие миниатюры поражают выразительностью не только отдельных деталей, но и характеристик различных персонажей.

Средневековая керамика Сирии и Ирака необычайно разнообразна. Наивысшее достижение ее — люстровая керамика. Она изготовлялась особым способом: на глазурованную поверхность наносили краску специального состава, которая после обжига приобретала характерный металлический отблеск.

Среди изделий из металла выделяются бронзовые сосуды и курильницы в форме птиц — орла, фазана, утки и т. п. (VIII—X вв.). Для последующих веков, особенно XIII—XV, характерны изделия с тонкими кружевными чеканными и гравированными узорами.

XII—XIV века — время расцвета стеклоделия. Главными центрами его были Алеппо и Дамаск; их изделия шли не только в страны Востока, но и в Европу. Стеклянные кубки, чаши, бутыли расписывались аллегорическими и жанровыми сценами, традиционным орнаментом из ветвей и листьев, декоративными надписями.

Немало шедевров оставило нам и средневековое искусство **Египта.** Самый ранний из дошедших до нас памятников средневековой архитектуры Египта — мечеть Амра в Фустате (Каир). Это — классический пример дворовой мечети. Плоское перекрытие молитвенного зала покоилось на полукруглых арках, опиравшихся на невысокие стройные колонны.

В XI в. необычайно разросся и достиг пышного расцвета Каир, ставший с конца X в. столицей Египта. Современники восторженно описывали его базары, караван-сараи, мечети, многоэтажные жилые дома. И над всеми этими зданиями возвышался дворец халифов, обнесенный мощной крепостной стеной. Каменная крепостная стена с монументальными башнями и воротами, украшенными резьбой, окружала также весь город.

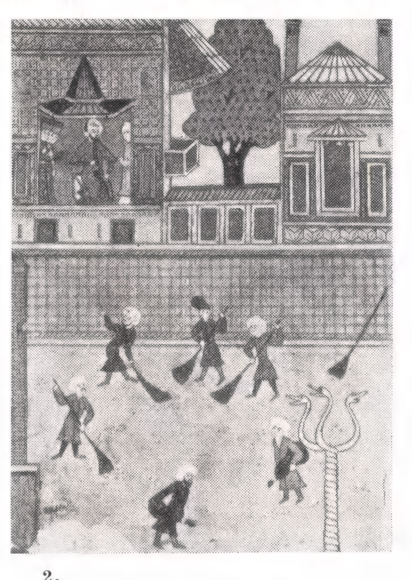
Новым в архитектуре X—XV вв. было создание больших архитектурных комплексов и ансамблей. Так, мечеть-мавзолей султана Хасана в Каире (1356—1363), которая считается одной из вершин средневекового египетского зодчества, включает усыпальницу султана, собственно мечеть, четыре медресе (духовные школы) и четыре минарета, из которых сохранились лишь два. Мозаичные полы здания выложены различными породами камня, стены украшены резным мрамором и алебастровым фризом с декоративными надписями на фоне переплетающихся растений. Бронзовые двери главного входа и усыпальницы султана отделаны резьбой, чеканкой, инкрустированы золотом и серебром.

Открытые в последнее время фрагменты стенных росписей и миниатюрной живописи, так же как и изображения на предметах обихода (резное дерево, керамика), говорят о том, что

МИНИАТЮРНАЯ ЖИВОПИСЬ ИРАКА, ТУРЦИИ, ИРАНА



1.



2.



3.

1. *Ирак.* Миниатюра из рукописи «Макамы» аль-Харири. XII в. Париж, Национальная библиотека.

2. *Турция.* Метельщики подметают ипподром. Миниатюра из рукописи «Сурнама» султана Мурада III. XVI в. Стамбул, библиотека Топ-Капу Сарая.

3. *Иран.* Портрет миниатюриста Резы Аббаси. Художник Муин Мусаввир. 1676. Лондон, частное собрание.

в X—XII вв. в Египте существовала самостоятельная живописная школа.

Среди многочисленных отраслей египетского художественного ремесла особенно славились льняные и шелковые ткани, золотисто-желтые, с пурпуром и небольшими вкраплениями глубокого синего цвета.

Египетские изделия из металла и стекла очень схожи с сирийскими и иракскими. Но египетскую керамику XI—XII вв. от любой другой отличал рисунок: на белом фоне широкими мазками темно-синего цвета наносились обобщенные изображения птиц и зверей.

Своеобразными чертами отличается средневековое искусство **Малой Азии.** В середине XI в. малоазийские провинции Византии были завоеваны тюрками-сельджуками, которые создали здесь несколько феодальных мусульманских княжеств. Самым значительным из них был Румский султанат (современная Турция) со столицей Конья.

Сельджукское искусство Малой Азии тесно связано и с культурой Византии (см. ст. «Искусство Византии»), и с искусством Сирии, Закавказья, Ирана. Творчески перерабатывая эти подчас разнородные элементы, малоазийские зодчие и мастера прикладного искусства создали к середине XIII в. целостное, яркое и своеобразное искусство. В архитектуре появились новые типы сооружений: зодчие объединили мечеть и медресе в одном здании. Выделялись стройные башни минаретов с высоким шатровым верхом и входные порталы, украшенные орнаментальной резьбой по камню. Особенно замысловатым орнаментом и виртуозностью исполнения отличались порталы Большой мечети в Дивриге (1228) и Индже-минар в Конье (1251—1252).

При отделке зданий мастера-камнерезы смело вводили в композицию орнамента изображения фантастических животных, львов, орлов и даже человеческие фигуры. Широко применялись изразцы темно-синего цвета, особенно для внутреннего убранства и облицовки куполов.

К концу XIV в. образовалась обширная Османская империя, и в искусстве Малой Азии начался новый период.

Архитектура османской **Турции,** в которой были продолжены и развиты основные традиции малоазийского зодчества XIII—XIV вв., тяготеет к монументальности. Наиболее ярко эта тенденция выразилась в творчестве прославленных зодчих XVI в. — **Хайр ад-дина, Мехме́д-аги и хаджи-Сина́на.**

Из творческого наследия хаджи-Синана особенно замечательны мечеть Сулеймание в Стамбуле и мечеть Селимие в Адрианополе. Обе они по смелости замысла, совершенству композиции и конструктивного решения не уступают прославленному константинопольскому храму св. Софии (см. илл.,

стр. 105). По углам зданий возвышаются четыре стройных минарета. Внутри мечети отделаны мрамором, порфиром, многоцветными изразцами. На окнах — цветные витражи.

Для светской архитектуры этого времени характерны павильоны-дворцы в садах — кешки. Простые и строгие по внешнему облику, эти здания внутри были богато украшены многоцветными изразцовыми плитами с изображениями кипарисов, тюльпанов, нарциссов и каллиграфическими декоративными надписями.

Турция XVI—XVIII вв. славилась керамикой, тканями, изделиями из металла. Своеобразным мотивом турецкой керамики было стилизованное, но очень выразительное и динамичное изображение лодки с косым парусом. Для турецких тканей типичны очень крупные изображения цветка тюльпана или гвоздики. Излюбленная расцветка тканей — красные тона с золотом и серебром. Турецкие чеканщики и граверы украшали изделия из металла сценами борьбы животных, каллиграфическими надписями с цитатами из Корана и традиционными благопожеланиями.

В XVI—XVII вв. в Турции получает значительное развитие искусство книжной миниатюры.

Богатые художественные традиции к началу средневековья выработали и народы **Ирана.** Большого расцвета иранское искусство достигло при Сасанидах в III—VII вв.

Завоевание Ирана арабами, враждебное отношение мусульманских богословов к изобразительному искусству тормозили развитие живописи и особенно скульптуры. Но сложившиеся в Иране художественные традиции оказались сильнее этого влияния, и в средние века художественная культура Ирана сохраняла свою самобытность.

Архитекторами X—XI вв. была создана так называемая мечеть с четырьмя айванами, т. е. с четырьмя обширными сводчатыми залами, расположенными по сторонам прямоугольного двора. Эти залы — айваны — открывались во двор входными арками. Вплоть до XIX в. по этому плану строились мечети и здания духовных училищ — медресе. Наиболее ранние дошедшие до нас мечети этого типа — мечеть Хайдерийе в Казвине и мечеть в Ардистане (XI—XII вв.).

Широкое распространение получили также башенные мавзолеи с шатровым или купольным перекрытием.

Впоследствии основным элементом здания в иранской архитектуре становится монументальный портал. Все увеличиваясь в размерах, он заслоняет собой остальные части здания, отчего сооружение становится плоскостным, рассчитанным на обозрение лишь с одной стороны. Пышная орнаментальная отделка подчеркивает главную роль портала в архитектурной композиции.

В отделке здания применялась и фигурная кладка кирпича, и резьба и роспись по ганчу (род алебастровой штукатурки), и многоцветные изразцовые облицовки, и мозаика, особенно распространенные в XIV—XV вв.

В конце XVI—XVII вв. Иран переживает большой экономический и культурный подъем, идет оживленное строительство. Во многих

ТКАНИ ЕГИПТА, ТУРЦИИ, ИРАНА



1.



2.



3.

1. *Египет.* Шелковая ткань. X—XI вв. Арабский музей. Каир.
2. *Турция.* Шелковая ткань. XVI в. Музей Бенаки. Афины.
3. *Иран.* Шелковая ткань с изображением воинов, ведущих пленниц. XVI в. Музей Виктории и Альберта. Лондон.

городах страны создаются большие архитектурные ансамбли. В начале XVII в. в столице Исфахане был построен архитектурный ансамбль на площади Майдане-Шах («Площадь шаха»), состоящий из двух величественных мечетей, дворца Али-Капу и крытого рынка. Все эти сооружения расположены по сторонам огромного прямоугольного плаца. Такие ансамбли были шедеврами декоративного искусства и зодчества своего времени.

Большое развитие получила в Иране книжная миниатюра. Наиболее ранние произведения ее относятся к XII—XIII вв., а наивысшего расцвета она достигла в XVI—XVII вв. При дворе Сефевидов работали многие выдающиеся художники-миниатюристы: **Реза Аббасй, Афзаль ал-Хусайнй, Реза Мусаввир** и другие. Мастера украшали и иллюстрировали рукописи литературных произведений, научных трактатов и исторических сочинений. Затем появляются специальные альбомы, составленные из листов работы известных мастеров. Их сюжетами были эпизоды из «Шахнаме» великого Фирдоуси, композиции на темы произведений Хафиза, Низами, Саади и других классиков литературы (см. т. 11 ДЭ, ст. «Персидская классическая поэзия»). Иранские миниатюры отличались виртуозно-тонким исполнением, богатым и звучным цветом.

Керамические изделия иранских ремесленников прославились на весь мир. Особенно интересны сосуды керамистов **Рея** и **Кашана** с многоцветными изображениями человеческих фигур и жанровых сцен.

На ярких поливных изразцах, применявшихся для отделки зданий, часто встречаются сцены из эпоса. Наивысшее достижение иранской художественной керамики — расписные люстровые сосуды и изразцы.

Металлические изделия Ирана покрывались тонким кружевом чеканного или гравированного орнамента, лентами надписей с благопожеланиями, которые иногда сочетались с изображениями людей и жанровыми сценами. Широко распространена была инкрустация серебром или красной медью по бронзе.

Парчовые и шелковые ткани, особенно в XVI—XVII вв., наряду с богатым орнаментом украшались изображениями на сюжеты из литературных произведений.

Иранские ковры, издавна славившиеся во всем мире, неповторимы по богатству и разнообразию узора, сочному насыщенному цвету. В их колорите преобладают красные тона.

* * *

В XVIII—XIX вв. развитие художественной культуры в странах Ближнего и Среднего Востока замирает. Это объясняется общим упадком феодализма и усилением зависимости этих стран от капиталистических стран Европы. В архитектуре и прикладном искусстве в основном копируются образцы, созданные в предшествующие века. Но богатое наследие мастеров средневековья до сих пор поражает богатством фантазии, изяществом и яркими радостными красками. ■

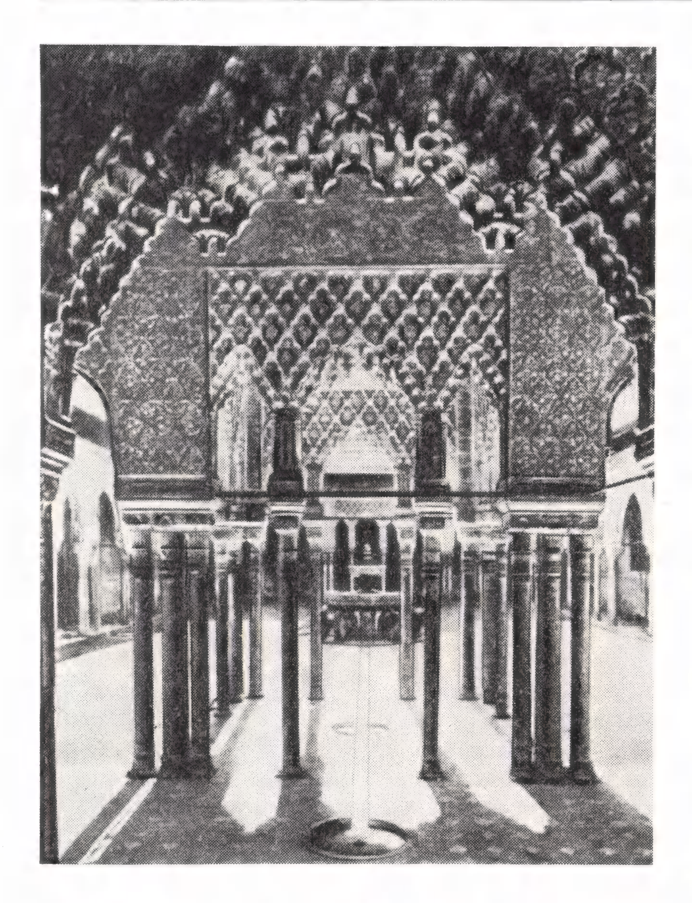
СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО СЕВЕРНОЙ АФРИКИ И МАВРИТАНСКОЙ ИСПАНИИ

Маврами называли жителей Северной Африки, а позже и покоривших их в VII в. арабов. В начале VIII в. мавры вторглись в Испанию и захватили почти весь Пиренейский полуостров. В Испании, Северной Африке (Алжир, Тунис, Марокко) и Сицилии они создали самобытную архитектуру и декоративно-прикладное искусство. Памятники искусства этих стран отличаются красочностью, живописностью, богатством отделки и архитектурных форм.

Для мавританской архитектуры характерны многолепестковые или подковообразные арки, ячеистые своды, сдвоенные окна, купола. Внутренняя отделка зданий поражает великолепными лепными и резными украшениями, изысканной мозаикой, богатой росписью. Все это ярко, многоцветно, пестро.

Большое место в мавританском искусстве занимает орнамент, геометрический и растительный. Он нередко сплошь покрывает архитектурные детали и предметы домашнего обихода.

Характерные архитектурные памятники мавританского искусства — мечеть в



Львиный дворик. Дворец Альгамбра в Гранаде. XIII—XIV вв.

Кайруане (Тунис), дворец Зиза в Сицилии, знаменитая мечеть в Кордове (Испания). Внешне мечеть в Кордове почти не отличается от окружающих ее жилых домов. Невысокие гладкие стены из кирпича покрыты белой штукатуркой. Тем большее впечатление производит разнообразие и богатство внутреннего оформления. Вход ведет в небольшой дворик, обсаженный апельсиновыми деревьями и украшенный бассейном с прозрачной водой. Здесь мусульмане совершали омовения перед молитвой. Из дворика можно пройти в огромный прямоугольный зал для молитвы. Все пространство зала заполнено ритмично повторяющимися колоннами. На мраморные и яшмовые колонны с нарядными разнообразными капителями опираются два яруса подковообразных арок, сложенных из чередующихся красных и белых кирпичей. В сумраке мечети этот лес колонн с арками производит странное впечатление: кажется, что зал не имеет границ, а камень, из которого сложены колонны, потерял весомость и плотность.

К середине XIII в. в руках мавров на территории Испании остался лишь один город — Гранада. Близ него расположен бывший дворец гранадских эмиров — Альгамбра, что в переводе означает «Красный замок». Его гладкие стены, сложенные из красновато-розового кирпича, заостренные черепичные крыши, округлые купола и массивные башни возвышаются на холме, омываемом рекой Хениль. Около двухсот лет, начиная с середины XIII в., строилась Альгамбра. Тысячи ремесленников принимали участие в ее создании и украшении.

Во дворце — десятки помещений: большие и маленькие залы, башни и ванные комнаты, павильоны и открытые галереи вокруг внутренних двориков. Красивейшие из них — Дворик мирт с бассейном, окруженным стройными пирамидальными деревьями, и Львиный дворик с фонтаном в виде круглой чаши, лежащей на спинах двенадцати фантастических львов из черного мрамора.

Когда из ярко освещенных солнцем двориков переходишь во внутренние помещения Альгамбры, погруженные в прохладный сумрак, поражает их причудливость и чисто восточная изысканность. Стены залов сплошь покрыты резным орнаментом голубого, красного и золотистого цветов. Узоры вьются не только по стенам, они переходят на потолки и оттуда как бы стекают гроздьями к легким аркам, опирающимся на тонкие, хрупкие колонны. Орнамент стен и потолков гармонирует с мозаикой пола. В стенах некоторых залов Альгамбры устроены украшенные арабскими надписями красивые ниши с фаянсовыми вазами для свежей воды.

До наших дней сохранилось сравнительно мало памятников мавританского искусства. Многие из них были уничтожены испанцами в XV в., после окончательного освобождения Пиренейского полуострова от мавританского господства. Однако высокие образцы искусства мавров, полные неувядаемого очарования, были восприняты и использованы испанцами в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве (см. ст. «Испанское искусство XVI—XVII вв.»). ■

ИСКУССТВО ВИЗАНТИИ

Византия — это государство, возникшее на обломках античной рабовладельческой цивилизации в восточной части Римской империи в результате ее распада. Естественно, Византия унаследовала многие традиции греко-римской художественной культуры. Однако в новых исторических условиях эти традиции получили совершенно иное развитие.

В средневековье в Византии складывалось феодальное общество с его сословной иерархией. Общественная и культурная жизнь страны подчинялась деспотической власти императора и церкви. Жизнерадостная мифология античности была вытеснена аскетическими идеалами христианской религии. Религиозная идеология ограничивала кругозор художников, сковывала их творческие искания. И все же искусство Византии, озаренное отблеском великой культуры античности, оставило нам немало памятников непреходящей художественной ценности.

В VI в., при императоре Юстиниане I, Византийская империя достигла расцвета. Искусство прославляло мощь и военные триумфы государства. Столицу империи Константинополь (ныне Стамбул) украсили новые постройки — Ипподром, Большой дворец и знаменитый храм св. Софии (храм Премудрости), воздвигнутый в 532—537 гг. архитекторами **Анфи́мием из Тралл** и **Исидо́ром из Милета.**

Храм св. Софии построен по типу базилики, т. е. прямоугольного в плане здания, разделенного внутри колоннами на несколько частей — нефов. Увенчан храм грандиозным куполом, имеющим в диаметре 31,5 *м*. В его основании прорезано 40 окон. Если смотреть на купол изнутри, то кажется, что он парит над головами молящихся. И купол, и огромное пространство внутреннего помещения, и разноцветная мраморная облицовка стен — все это способствовало торжественности богослужений, внушало мысли о могуществе церкви. (Внутренний вид храма св. Софии вы можете увидеть в т. 8 ДЭ, стр. 221.)

Наряду с религией искусство прославляло власть императоров. Стены церкви Сан-Витале (ок. 547) в итальянском городе Равенна, тогда входившем в Византийскую империю, украшают всемирно известные мозаичные изображения императора Юстиниана I и его супруги Феодоры в сопровождении их придворной свиты. Торжественная строгость поз, пышность одеяний не помешали художнику верно передать здесь портретное сходство, создать очень выразительные образы.



Анфимий из Тралл и Исидор из Милета. Храм св. Софии в Константинополе (Стамбул). 532—537.



«Владимирская богоматерь». XII в. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

В VII в. в Византии ослабляется централизованная власть императора. И все отчетливее проявляются собственные традиции искусства различных народов, включенных в орбиту Византийской империи,— народов Малой Азии, Грузии, Армении, славян Балканского полуострова и др. Придворное столичное искусство Константинополя стало менее блестящим. Огромные соборы типа базилик уступают место небольшим храмам так называемого крестово-купольного типа (план передает форму креста, центр которого увенчан куполом на барабане [1]).

[1] Этот термин объяснен в статье «Архитектурные стили» и в словаре-указателе, помещенном в конце тома.

Монументально-декоративная живопись дала в это время такие прекрасные образцы, как фрески римской церкви Санта-Мария Антиква и радостные живописные мозаики церкви Успения в Никее (разрушены в XX в.).

В VIII—IX вв. изобразительное искусство Византии во многом изменилось в связи с выступлениями иконоборцев, т. е. противников почитания икон и других священных изображений.

Под влиянием иконоборцев в живопись шире вошли светские темы. И несмотря на победу церковников в этой борьбе, несмотря на то что искусство становилось все более далеким от жизни, условным, иконописцы нередко воплощали в «священных» образах напряженную духовную жизнь, истинно человеческие чувства. Так, в прославленной иконе «Владимирская богоматерь» (XII в.) сила выражения глубокого материнского чувства доныне потрясает зрителя.

Лишенный возможности свободно выбирать образы и темы, византийский мастер направлял свои усилия на совершенствование манеры изображения, достигая высокого мастерства линий, красок и композиции.

Новый расцвет искусства Византии падает на периоды *македонский* (середина IX — середина XI в.) и *комниновский* (середина XI — конец XII в.), названные так по именам императорских династий. В архитектуре этого времени преобладали постройки крестово-купольного типа (храмы Килиссе-Джами в Константинополе, XI в., Феодоры в Афинах, XI в., Пантелеймона в Солуни, XII в., и др.). В XI—XII вв. были созданы прекрасные по художественному мастерству памятники монументальной живописи — мозаики церквей Луки в Фокиде, Неа Мони на острове Хиос, Дафни близ Афин (см. илл., стр. 33) и др. Развивалась миниатюрная живопись, богато украшавшая рукописи. Процветало прикладное искусство: резьба по слоновой кости, эмаль, ювелирное искусство, украшение тканей.

Последний расцвет искусства Византии совпадает с временем правления династии Палеологов (1261—1453). Вновь возрождаются античные традиции. В изобразительном искусстве сквозь догматику религиозных образов пробивается живое человеческое переживание, взволнованность чувств. В мозаиках и фресках церквей Кахрие-Джами (Константинополь), Метрополии, Пантанассы и Перивлепты (все три — в Мист-

ре, Греция) эта тенденция проявилась особенно наглядно. И все же творческие силы Византии иссякали. Недаром замечательный живописец палеологовской эпохи **Феофан Грек** (1330-е годы — ок. 1410) покинул Византию и обрел новые творческие возможности на Руси (с 1370-х годов), ставшей для него второй родиной. В области же архитектуры эпоха Палеологов не дала принципиально новых решений. Застойность общественного и культурного развития Византии облегчила завоевание ее турками: в 1453 г. Византийское государство перестало существовать.

Прогрессивные элементы традиций византийского искусства получили дальнейшее развитие уже в искусстве других государств, в частности Древней Руси, народов Балканского полуострова, Италии, Кавказа.

ИСКУССТВО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В ЗАПАДНОЙ И ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЕВРОПЕ

В конце V в. н. э. Западная Римская империя прекратила свое существование. Бесконечные войны, внутренние раздоры, восстания рабов ослабили некогда могучее государство. Древний Рим оказался бессильным противостоять нашествию германских и кочевых племен (римляне называли эти племена *варварами*) и пал под их натиском (см. т. 8 ДЭ, ст. «Падение «Вечного города»). В результате нашествия варваров оказались разрушенными многие города, храмы, древние дороги, памятники искусства. Культура, которую завоеватели принесли с собой, была ниже римской. Германцы не умели столь искусно, как римляне, строить каменные здания, крайне редко и примитивно изображали человека. Но зато они с исключительным мастерством покрывали ярким орнаментом и затейливой резьбой носовые части кораблей, изделия из металла, дерева, кости. Их орнаменты и украшения чаще всего представляли собой фигуры борющихся друг с другом фантастических чудовищ, животных и птиц. Эти образы были порождены народной фантазией и долго сохранялись впоследствии в западноевропейском средневековом искусстве. Художественные традиции древних греков и римлян в начале средневековья в Западной Европе оказались забытыми, каменная архитектура переживала упадок.

Однако память о величии древнеримского государства, его могуществе и богатстве сохранилась надолго. Многие правители королевств, образовавшихся в Европе после падения Рима, мечтали о славе римских цезарей и византийских императоров. Франкский король Карл Великий, стремясь подкрепить свою власть величием и блеском римской короны, принял титул римского императора и даже пытался возродить при своем дворе некоторые римские обычаи. В резиденции Карла городе Ахене был построен дворец и рядом с ним дворцовая церковь — капелла, которая сохранилась. Зодчий Ахенской капеллы (ок. 798—805) **Одо из Меца**, возможно, подражал архитектуре византийского храма Сан-Витале в Равенне. Но здание, построенное для Карла, тяжелее и массивнее византийского.



Евангелист Матфей. Миниатюра из Евангелия архиепископа Эбо. 816—835. Пергамент, гуашь. Франция.

Храмы и дворцы в VIII—X вв., в эпоху Каролингов (так называют династию франкских королей, виднейшим представителем которой был Карл Великий), украшались росписями и мозаиками, которые, к сожалению, почти все

погибли. Гораздо лучше сохранились до наших дней каролингские изделия из слоновой кости и особенно рукописные книги с иллюстрациями — миниатюрами. Эти книги переписывались по заказу императора. Создавая миниатюры, художники Карла Великого стремились подражать рисункам и живописным произведениям, созданным в Древнем Риме и Византии. Они умело изображали человеческую фигуру, пейзажи, архитектурные сооружения, но пользовались для этого уже сложившимися правилами, установленными церковью. Иллюстрации каролингских книг исполнены пером или тонко подобранными гуашными красками и золотом.

Но культура эпохи Каролингов не была похожа на римскую. Она всецело находилась под контролем христианской церкви. Церковь была главным заказчиком художественных произведений и властно направляла развитие искусства и культуры в своих интересах.

Начиная с X в. культурными центрами средневековой Европы стали монастыри. Монахи переписывали книги, среди них было немало строителей и художников. Роскошные книги, богато украшенные миниатюрами, создавались, например, в немецких монастырях X в. Рейхенау, Фульде и др. А в мастерской немецкого епископа **Бернварда Гильдесгеймского** отливали скульптурные изделия из бронзы.

В начале XI в. после длительного упадка архитектуры по всей Европе началось строительство каменных зданий. Воздвигнутые в XI—XII вв. каменные сооружения позднее получили название романских. Романским называют и все изобразительное искусство этого времени.

Термин романский стиль был введен в начале XIX в. французскими археологами. Изучая здания раннего средневековья, ученые обнаружили, что отчасти эти здания напоминают постройки Древнего Рима: те же полукруглые арки, элементы украшений и т. д. Поэтому они предложили назвать это искусство романским (т. е. римским), так же как были названы романскими языки некоторых европейских народов, происшедшие от латинского языка.

Архитектура играла в романском искусстве ведущую роль. В эпоху феодальных междоусобиц каменные здания служили защитой от нападений. Поэтому романские постройки имеют вид крепостей: у них массивные стены, узкие окна, высокие башни, с которых можно наблюдать за приближающимся врагом.

Рыцарский замок, монастырский ансамбль и храм — главные типы романских сооружений.

Рыцарские замки строили на высоком холме или крутом откосе реки. Их обносили неприступной стеной и глубоким рвом. Вход в замок, подобно гигантской пасти, ощеривался зубьями металлической решетки. В центре замка находилась высокая башня — донжон. С возведения донжона чаще всего начинали строительство замка.

Монастыри в Западной Европе не принимали участия в войнах, и их стены не были укреплены. Строились монастыри по определенному плану. Вокруг открытого двора, обнесенного аркадой, группировались различные службы, кельи монахов и храм, который был центром всего ансамбля. Наиболее значительные романские церкви были построены во Франции, Германии, Англии и Италии.

По всей Западной Европе каменные храмы строили первоначально с плоскими деревянными потолками, позднее начали перекрывать внутренние помещения каменными полукруглыми сводами. Эти своды были массивными, и, чтобы они не обрушились, романские зодчие делали очень толстые стены. Изнутри романские церкви украшались настенными росписями — фресками, снаружи — рельефами, которые ярко раскрашивались.

И росписи, и произведения скульптуры в романских храмах исполнены суровой строгости, порой наивны, но всегда назидательны. Они должны были поучать окрестное население, внушать ему страх перед богом. Церковники предписывали художнику, как он должен изображать тот или иной сюжет.

Человеческие фигуры делались плоскими, пропорции тела часто нарушались. Но мастера этой эпохи умели подметить и передать в росписи или скульптуре выразительный жест, занимательно рассказать о событии.

Стены храмов, а также парадных залов рыцарских замков, помимо росписей, были украшены ткаными коврами, порой рассказывающими о событиях и нерелигиозного характера.

До наших дней сохранился огромный ковер из собора в Байё (XI в.), изображающий завоевание Англии норманнами. Он вышит шерстяными нитками восьми цветов на полосе 70 *м* длиной и 50 *см* шириной. Этот ковер служит своего рода художественной энциклопедией жизни XI в., так как на нем изображены сотни персонажей: и земледельцы, и ремесленники,



Церковь Нотр-Дам ла Гранд в Пуатье (Франция). Конец XII в. Романское искусство.

и кораблестроители, и солдаты. Здесь и сборы в поход, и отплытие кораблей, и жаркие схватки.

Иногда романские художники давали волю своей фантазии и населяли страницы рукописных книг и стены храмов фигурами фантастических птиц и животных, изображениями, заимствованными из народных поверий.

В конце XII в. на смену романскому стилю пришел новый — готический. Название готическое искусство, готика возникло в Италии в эпоху Возрождения (см. статьи раздела «Искусство эпохи Возрождения»). Так художники Возрождения называли средневековое искусство, считая его порождением варварского племени готов, которое разрушило Рим. В настоящее время готическим называют искусство Европы, главным образом Западной, конца XII—XIV вв.

Эпоха готики — время расцвета новых культурных центров средневековья — городов. Появление городов во многом изменило жизнь средневекового общества. Города вели борьбу против феодалов за свою независимость. Это рождало у горожан дух свободы, критическое отношение к феодальному строю. В городах зародилась наука, высокого расцвета достигли художественное ремесло, рыцарская поэзия и народная сатира (см. т. 11 ДЭ, ст. «Литература средневековья в Западной Европе»).

Ведущим видом искусства в эпоху готики оставалась архитектура. А так как церковь еще прочно сохраняла свою власть над умами людей, то главное место в строительстве занимали храмы. Однако наряду с храмами в этот период начали строить ратуши — здания городского самоуправления. Ратуши воздвигались обычно на центральной площади или набережной и были наиболее значительными городскими сооружениями.

Величественные готические соборы также, как правило, строили на центральной городской площади. Храм был не только культовым сооружением, но и центром общественной жизни средневекового города. Перед собором собирались городские сходки, в самом соборе совершались важные государственные акты, читались лекции студентам средневековых университетов. Возводили готические соборы на средства горожан мастера-каменщики, строили их очень долго, иногда несколько столетий.

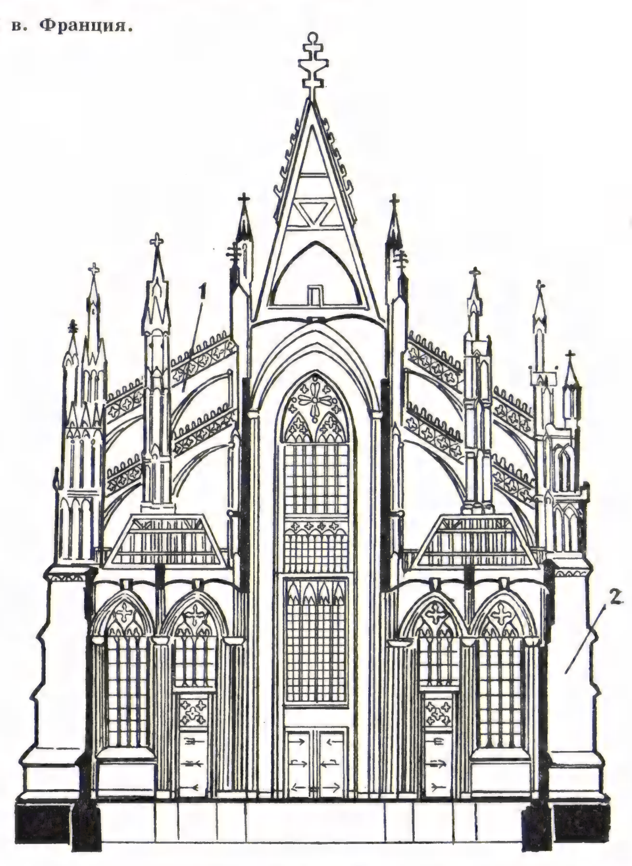


Ковер из собора в Байё (фрагмент). XI в. Франция.

Зодчие готических соборов были искуснее романских мастеров. Они научились делать своды храмов более легкими. Первоначально из камня выкладывали каркас свода. Затем промежутки между образующими каркас арками (нервюрами) заполняли облегченными плитами камня. Укрепляли своды приставленными к наружной стене опорными столбами — контрфорсами. Основание свода и контрфорс соединяли специальными упорными арками —аркбутанами. Теперь не нужно было делать массивных стен. Поэтому готические архитекторы смело прорезали стены высокими окнами и широкими арками, которые имели стрельчатое (устремленное вверх) очертание. Да и сами здания стали значительно выше.

Готический стиль раньше всего сложился во Франции, а затем проник в Англию, Германию, Чехию и многие другие страны Европы. Во Франции наиболее значительные соборы построены в Париже, Реймсе, Амьене, но самый совершенный среди них — собор в Реймсе.

Огромный по своим размерам Реймский собор (XIII—XIV вв.; см. илл., стр. 112—113) поражает величественностью замысла и дерзновенной смелостью тех, кто этот замысел осуществил. В едином неудержимом порыве здание устремляется ввысь. Вверх тянутся стрельчатые арки порталов, высокие окна. Чем выше поднимается взгляд, тем более легким становится здание, тоньше и ажурней каменная резьба. В легкое затейливое кружево сплетается



Конструкция готического собора: 1 — упорные арки (аркбутаны); 2 — опорные столбы (контрфорсы).

камень в центральном круглом окне — розе, в арках и арочках, в бесчисленных резных башенках.

Изнутри собор производит не менее величественное впечатление. Высокие стройные



Эккегард и Ута. XIII в. Камень. Скульптурная группа из собора в Наумбурге (Германия).

столбы, окруженные тонкими полуколонками, легко поднимаются вверх к освещенным окнам, которые мерцают в глубине храма разноцветными витражами (см. ст. «Монументальная живопись»). Проникая сквозь витражи, свет разноцветными бликами играет на полу, колоннах и арках собора.

Готические храмы щедро украшались произведениями скульптуры. В готических статуях ваятели пытались передать душевные переживания своих героев, сделать более выразительными позы и жесты фигур. *Святые утрачивают былую строгость, становятся более похожими на земных людей.* Скульпторы Реймского собора в образе богоматери подчеркнули ее женственность и душевную красоту. Св. Иосиф на портале того же собора похож на галантного рыцаря. У него кокетливо закручены усы, в прищуренных глазах светится ум, на губах играет улыбка.

Немецкие скульпторы сделали попытку создать вымышленные портреты светских людей. В немецком городе Наумбурге и поныне в городском соборе стоят двенадцать статуй донаторов, т. е. феодалов, пожертвовавших деньги на строительство собора (ок. 1250). Правда, мастера, создавшие статуи, никогда не видели этих людей, так как те умерли за 200 лет до этого. Но каждую статую безвестные скульпторы наделили ярким и индивидуальным характером. Здесь трусливый граф Дитрих, безвольный маркграф Герман со своей лукавой женой Риглиндой, мужественный воин маркграф Эккегард и его юная задумчивая жена Ута.

Среди статуй и рельефов готических соборов можно встретить изображения героев древних легенд и рыцарских романов, диковинных химер, символические изображения месяцев.

Искусство средних веков было создано трудом многих поколений безвестных художников. Жадно тянулись они к познанию жизни, овладевали мастерством. Но, подчиняясь авторитету церкви, вынуждены были рассказывать о своих мыслях и чувствах в условных, отвлеченных образах. Это ограничивало их творчество, сковывало развитие мастерства.

Однако искусство готики было полно внутренних революционных сил. Жизнь пробивалась в нем сквозь символы и отвлеченные понятия, которые утверждала церковь. *Готика — непосредственная предшественница искусства эпохи Возрождения* (см. раздел «Искусство эпохи Возрождения»).

■

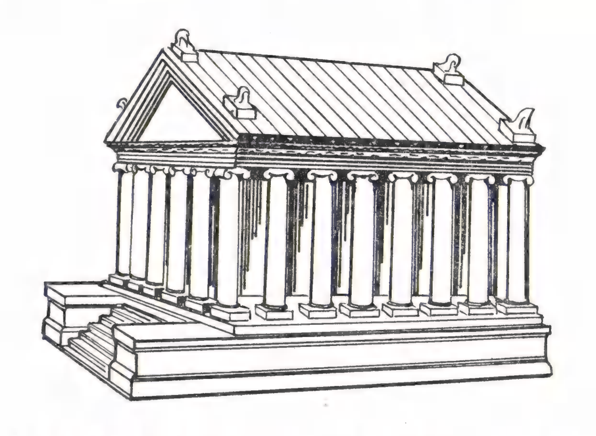
ИСКУССТВО НАРОДОВ НАШЕЙ РОДИНЫ В ДРЕВНОСТИ

Древнее искусство Закавказья

На окраине столицы **Армении** — Еревана, рядом с корпусами новых жилых домов и фабрик, высятся холмы **Кармир-Блур** и **Арин-Берд.** Здесь были некогда неприступные крепости древнего государства Урарту (см. т. 8 ДЭ, ст. «В древнем царстве Урарту»). С XI по VI в. до н. э. на этих холмах, ныне пустынных, кипела бурная жизнь. Воздвигались мощные оборонительные стены, строились дворцы с просторными залами, художники расписывали помещения красочными фресками.

Теперь здесь можно увидеть археологов. Из-под лопат иногда появляются на свет поражающие мастерством отделки бронзовые щиты, шлемы, колчаны. С величайшей осторожностью ученые вынимают порой из земли небольшой камешек с искусно вырезанной на нем фигурой, которую можно рассмотреть только через увеличительное стекло. А на других предметах — сложные многофигурные композиции. На бронзовом щите VIII в. до н. э., найденном на холме Кармир-Блур, древний чеканщик изобразил львов и быков, мерно шествующих друг за другом по концентрическим кругам. На шлеме царя Сардура II изображены деревья, урартские божества, змеи, колесницы с воинами и всадниками.

Сохранились в Армении и величественные, монументальные сооружения первых веков нашей эры. В 27 *км* от Еревана, близ небольшого селения **Гарни,** над живописным ущельем горной реки, на высокой скале, с которой открывается красивый вид на горы, можно видеть руины крепости. Когда-то это была летняя резиденция армянских царей. Ее суровые стены кажутся неприступными. Здесь сохранился и храм, выстроенный из темного базальта. Обломки ионических колонн (см. ст. «Архитектурные стили») стоят на высоком постаменте как на своеобразном пьедестале. К входу ведет широкая лестница. Вместе с зодчим над созданием храма работали и скульпторы, украсившие его сложными, вырезанными на камне узорами.



Храм в Гарни (близ Еревана). I в. н. э. Реконструкция.

Даже в хозяйственных постройках Гарни встречаются интересные памятники искусства. Пол небольшой бани покрыт мозаикой, в которой мастер изобразил божеств воды — океана и моря рядом с фантастическими и реальными существами — рыбами, ихтиокентаврами, нереидами.

Трудно передать словами впечатление, которое испытывает современный человек в древнем **пещерном городе Уплис-цихе,** находящемся на берегу Куры, в 50 *км* от столицы **Грузии** Тбилиси.

Он попадает в огромные, высеченные в скалах залы. В некоторых помещениях его окружают ничем не украшенные стены, но порой он замечает, что зодчий сделал потолок пещерного сооружения в виде свода или купола, а стены — с выступающими пилястрами.

На территории Грузии уже в самые отдаленные времена мастера создавали высокохудожественные ювелирные изделия. При раскопках древних курганов близ **Триалети** (II тысячелетие до н. э.) были найдены поразившие ученых вещи: серебряные ведерко и кубок с чеканными изображениями животных, кубок из червонного золота, украшенный разноцветными камнями, и др.

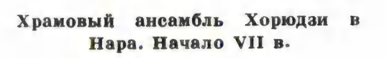
Древнее искусство Причерноморья

На территории современного Краснодарского края, в Северном Причерноморье, в Крыму, на юге Украины около двух с половиной тысяч лет назад находились два очага культуры: крупные греческие города-колонии **Пантикапей, Ольвия, Херсонес, Фанагория, Горгиппия,** служившие проводниками античной

(К ст. «Искусство древней и средневековой Японии»)



Утамаро. Девушки с подсвечниками. XVIII в. Цветная гравюра на дереве.



Храмовый ансамбль Хорюдзи в Нара. Начало VII в.



Собор Нотр-Дам в Реймсе (Франция). XIII—XIV вв.

(К ст. «Искусство средневековья в Западной и Центральной Европе»)



Собор Нотр-Дам в Реймсе (интерьер).



Древнегреческая богиня Земли Деметра. Фреска из склепа в древнем Пантикапее (Керчь). I в. до н. э.

(К ст. «Искусство нашей Родины в древности»)



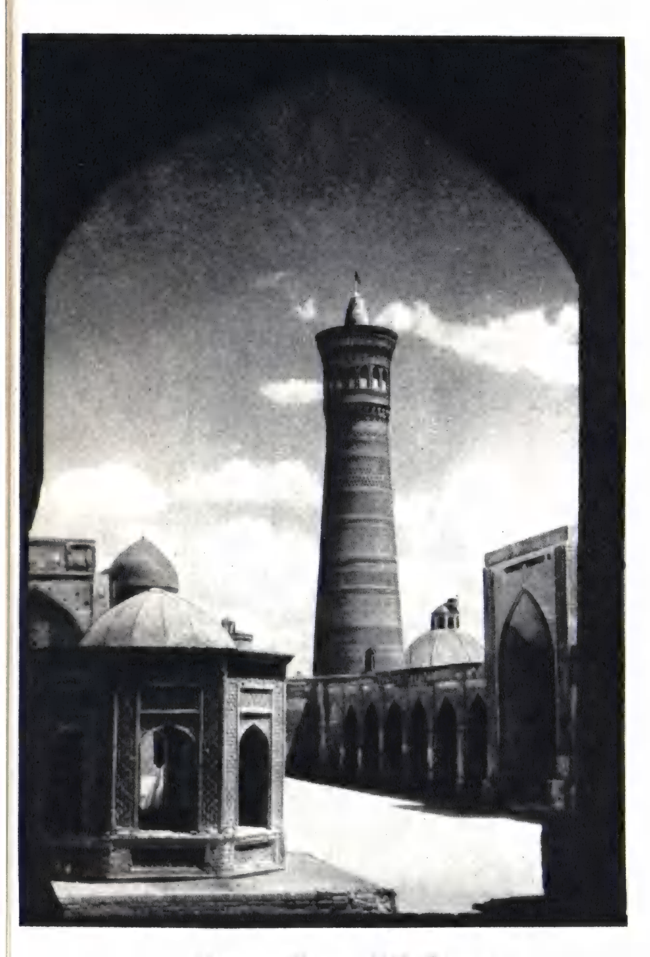
Золотая серьга из кургана Куль-Оба близ Керчи. V в. до н. э. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

(К ст. «Искусство нашей Родины в древности»)



Надгробие Стратоника из Пантикапея. I в. до н. э. Известняк. Керчь, музей.

(К ст. «Искусство нашей Родины в древности»)



Минарет Калян. 1127. Бухара.

(К ст. «Искусство нашей Родины в средневековье»)

цивилизации, а также **поселения скифов** и других местных племен.

Здесь воздвигались огромные дворцы и величественные храмы. Мощные крепостные стены с суровыми башнями окружали шумные города. В глухих местах вырастали монументальные гробницы, хранящие покой некогда могущественных правителей. Высокая строительная техника, умение воплотить в архитектурные формы мысли и чувства, свойственные эпохе, характеризуют лучшие из этих произведений.

Раскопки под Севастополем начались в XIX в. Археологи нашли здесь остатки древних построек некогда богатого города **Херсонеса.** Сохранились оборонительные стены, защищавшие город от набегов кочевников, городские ворота III в. до н. э., сложенные из крупных хорошо отесанных камней, остатки храмов и даже улиц. А совсем недавно в Херсонесе найдены всевозможные вещи из стекла и тигли с остатками стеклянной массы. Значит, здесь были свои мастера-стеклодувы, знавшие секрет сложного искусства. Это говорит о том, что Херсонес был одним из крупнейших центров древней культуры.

Мы можем представить себе, как выглядели и жилые дома в таких городах. На Украине, на берегу Днепровско-Бугского лимана, на месте древней **Ольвии** (см. т. 8 ДЭ, ст. «Древняя Ольвия»), были найдены руины большой двухэтажной постройки. На улицу этот дом, как и другие дома той эпохи, выходил глухими стенами и выглядел как маленькая крепость. Вокруг внутреннего двора, обнесенного красивой колоннадой, группировались жилые помещения. Полы украшались мозаикой, стены штукатурились и покрывались красочными росписями. В маленьких садиках росли деревья, благоухали цветы, журчали струи фонтанов.

Лучше сохранились в Причерноморье древние погребальные памятники. Каждый, кто бывал на юге Украины, в Крыму, на Северном Кавказе, видел в степях курганы — усыпальницы древних людей. Под Керчью, в царском кургане, был открыт громадный склеп IV в. до н. э. с квадратной камерой, завершающейся высоким конусообразным перекрытием. Ко входу ведет длинный коридор, сложенный из камней керченского известняка. Это монументальное сооружение в полном смысле слова уникально, так как ничего подобного по формам и размерам до сих пор не найдено.

Каменные стены небольшого склепа в древнем **Пантикапее (современной Керчи)** художник I в. до н. э. покрыл замечательными фресками. На противоположной от входа стене живописец изобразил бога подземного мира Плутона, похищающего дочь Деметры — прекрасную девушку Кору. Возничий яростно нахлестывает бешено мчащуюся четверку коней. В колеснице, крепко держа Кору, стоит чернобородый бог-похититель.

Другие стены склепа покрыты красочными гирляндами цветов, плодами. Но внимание сразу же приковывает лицо матери Коры, древнегреческой богини плодородия Деметры, которую художник изобразил на потолке склепа в круглом большом медальоне (теперь этот склеп так и называют — склеп Деметры). В широко раскрытых красивых глазах богини выражена глубокая скорбь (см. илл., стр. 112—113).

Широкое распространение в древности получает и скульптура. В ее памятниках прославляются подвиги смелого, сильного человека. Мастера изображают могучих мифических героев, прекрасных богов.

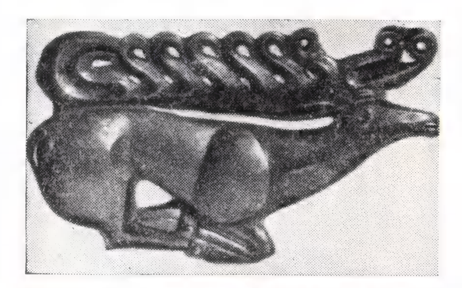
В одном из залов Эрмитажа можно увидеть огромную мраморную статую льва, найденную в Керчи. Лев попирает лапой голову быка, повернув морду и свирепо оскалив пасть. И поныне он производит сильное впечатление беспредельной властностью, заключенной в его образе.

Древние скульпторы юга нашей страны создавали надгробные рельефы, в которых изображали сцены из жизни. На одном из надгробных памятников Пантикапея изображен некто Стратоник, очевидно ученый или писатель, так как рядом с ним столик со свитками — его трудами. Надпись на плите прославляет его «неизмеримую прелестную мудрость» (см. илл., стр. 112—113).

Порой на древних постаментах статуй, на надгробных рельефах можно прочитать эпитафии, исполненные большого чувства и поэзии.

Безвестные мастера, имена которых история не сохранила, создавали небольшие статуэтки из обожженной глины — терракоты. Глину оттискивали в формах и получали фигурки богов, людей, кокетливых девушек, смешных комических актеров, разнообразных животных. Их обычно раскрашивали, покрывали яркими красками прически, одежды, изображали бусы, браслеты и другие украшения. На некоторых статуэтках раскраска сохранилась до наших дней.

Редко, но все же археологи находят здесь и портретные изображения. В Анапе — на месте



Золотой олень (украшение щита) из кургана близ станицы Костромской (Краснодарский край). VI в. до н. э. Государственный Эрмитаж. Ленинград.



Фигурный сосуд в виде сфинкса из Фанагории. Терракота. IV в. до н. э. Государственный Эрмитаж. Ленинград.



Статуя Неокла, найденная в Анапе. II в. н. э. Мрамор. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва.

древнего города **Горгиппии** — обнаружена мраморная статуя Неокла, очевидно правителя города. Скульптору удалось передать на его лице задумчивость и легкую грусть — такое выражение лица характерно для портретов того времени. С помощью инструментов — троянок, скарпелей, буравчиков — мастер II в. н. э. воссоздал и пышную шевелюру Неокла, и его завивающуюся в колечки бороду.

Отношение древних народов, населявших нашу Родину, к миру было глубоко поэтичным.

Даже на такие, казалось бы, обычные для обихода человека предметы, как чаши, блюда, вазы, древние художники наносили подчас очень выразительные рисунки на мифологические сюжеты. Археологи находят на юге нашей страны и фигурные сосуды. Так, в Ленинградском Эрмитаже хранятся сосуды для душистого масла, найденные в **Фанагории.** Один из них изображает сфинкса, другой — сирену, третий — пожалуй, самый красивый — богиню красоты и любви Афродиту. Она рождается из морской пены и показана между створками большой раковины. Нежные тона розовой и голубой красок сочетаются в этих сосудах с позолотой. Интересно, что краски хорошо сохранились, несмотря на то что древние сосуды пролежали в земле два с половиной тысячелетия.

Племена скифов находились на более низкой ступени развития, чем народы, населявшие города Северного Причерноморья и Кавказа (см. т. 8 ДЭ, ст. «Скифские курганы»). Постройки ранних скифов (VI—III вв. до н. э.) были примитивны, невелики по размерам, изготовлены из непрочных материалов — дерева, глины — и потому почти не сохранились. Зато дошли до нас оригинальные и своеобразные памятники их прикладного искусства: ножны мечей, зеркала, гребни, бронзовые и золотые пластинки, украшенные изображениями охоты, диких зверей. Эти рисунки отличаются схематичностью и обобщенностью форм и вместе с тем сложностью декоративных узоров. Их часто называют памятниками скифского звериного стиля. Человек в искусстве скифов появлялся редко, чаще это фантастические существа, составленные из различных реальных животных, обладавших качествами, к которым стремился сам человек,— силой, быстротой, ловкостью. В более поздний период в искусстве крымских скифов (первые века нашей эры) появляются новые черты.

В столице скифов **Неаполе Скифском** (окраина современного Симферополя) были найдены каменные сооружения и мавзолей скифского царя, росписи на стенах склепов, рельефы с изображениями скифских царей.

Прекрасные произведения искусства народов, населявших когда-то юг страны, можно увидеть сейчас в Государственном Эрмитаже в Ленинграде, в музеях Москвы, Керчи, Одессы, Севастополя, Херсона, Николаева, Анапы и других городов СССР.

Древнее искусство Средней Азии

Необыкновенно изящны и своеобразны памятники древнего искусства, которые мы находим в наших среднеазиатских республиках.

На территории древнего государства **Согд** (VI—VII вв. н. э.), в городе Пянджикенте (современная Таджикская ССР), археологи обнаружили на стенах древних домов красочные изображения веселых пиршеств, жарких схваток воинов, скачек всадников...

Руины большого дворца с живописными изображениями торжественных приемов у царя, батальных сцен и жертвоприношений были открыты и в Узбекской ССР близ Бухары, в селении **Варахша.**



Ритон (рог) из Нисы (близ Ашхабада). II—I вв. до н. э. Слоновая кость. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва.

Благодаря усилиям археологов достоянием нашей культуры стали и памятники таких древних государств, как **Парфия, Хорезм, Бактрия** (см. т. 8 ДЭ, ст. «В древнем Хорезме»). Еще в I тысячелетии до н. э. здесь воздвигались крепостные сооружения, дворцы, храмы. В музеях Ташкента, Самарканда, Бухары можно видеть очаровательные терракотовые фигурки, внушительные сосуды, украшенные разнообразными рельефами, драгоценные блюда и чаши, монеты с портретными изображениями местных правителей, богов и мифологических персонажей и много других предметов, сделанных умелыми руками древних мастеров. ■

ИСКУССТВО НАРОДОВ НАШЕЙ РОДИНЫ В СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

Средневековое искусство Средней Азии

Средняя Азия — это удивительный мир, путешествие по которому — словно встреча со страной из «Тысячи и одной ночи». О ее средневековом прошлом, о ее богатой истории, культуре и быте могут рассказать ее великолепные здания, ни на какие другие не похожие, неповторимо своеобразные, как и природа и быт Востока. Самые прекрасные создания средневековой архитектуры находятся в Самарканде и Бухаре.

В конце XIV в. **Самарканд** стал столицей огромной империи Тимура. Тимур хотел сделать свою столицу самым красивым и грандиозным городом мира. Дворцы, мечети, мавзолеи, медресе, караван-сараи в Самарканде строили не только местные мастера, но и строители из всех покоренных Тимуром стран — Азербайджана, Ирана, Сирии, Индии, Хорезма и др. Лучшие памятники Самарканда XIV—XV вв. дошли до нас поврежденными, но их красота пленяет и в руинах.

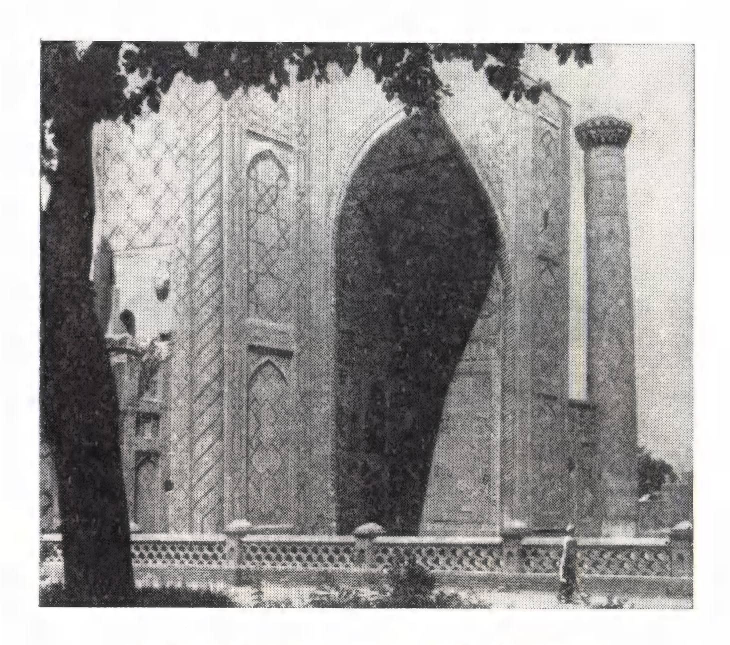
Почти разрушена знаменитая соборная мечеть Биби-ханым (1399—1404), но и сейчас еще видны и изящество форм, и красочность отделки. Одна из легенд рассказывает, что мечеть построила любимая жена Тимура Биби-ханым к его возвращению из похода (отсюда и название мечети). Но в действительности мечеть построена по распоряжению Тимура, который сам следил за работами.

Невозможно рассказать о всем многообразии убранства мечети: здесь и фигурная кладка кирпича, и майолика, и мозаика, резной мрамор, и резная терракота. Мечеть Биби-ханым — настоящее чудо декоративного искусства, она поражает красотой и изобретательностью орнаментов и надписей, нарядным звучанием белых, голубых, желтых и синих красок. Бирюзового цвета купол венчает ее и как бы сливается с небом. «Купол был бы единственным, если бы небо не было его повторением, и единственной была бы арка, если бы Млечный путь не оказался ей парой»,— писал о мечети один из современников.

Когда в 1403 г. скончался любимый внук Тимура наследный царевич Мухаммед-султан, Тимур велел построить парадный мавзолей. После смерти Тимура мавзолей становится усыпальницей и его самого, и его рода. Ныне



Развалины мечети Биби-ханым. 1399—1404. Самарканд.



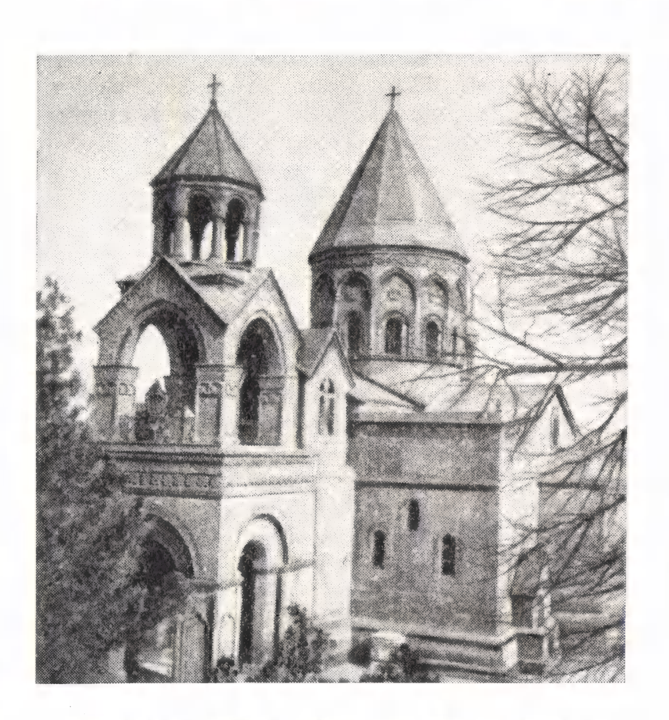
Медресе Улугбека. 1417—1420. Самарканд.

это здание известно под названием Гур-Эмир («Могила эмира», т. е. повелителя).

Гур-Эмир — один из шедевров средневековой архитектуры Средней Азии. Здание имеет форму восьмигранника и увенчано огромным ребристым куполом с узорами из голубых и синих изразцов. На барабане купола гигантскими буквами выложены надписи, восхваляющие аллаха. Стены здания украшены белыми и бирюзовыми изразцами, особенно выделяющимися на фоне неглазурованного кирпича.

Почти из любой точки Самарканда видны красочные постройки, находящиеся в возвышенной части города. Это знаменитый ансамбль площади Регистан. В XV в. к Регистану сходилось шесть главных улиц города. Одним из лучших архитектурных ансамблей Востока площадь Регистан стала во время правления внука Тимура — Улугбека. Это был необыкновенный в истории средневековых государств правитель — коронованный ученый. По распоряжению Улугбека в 1428 г. началось строительство обсерватории. Подобной обсерватории не знали ни Запад, ни Восток (см. т. 2 ДЭ, ст. «Астрономия в средние века»). Однако два десятилетия спустя она была разрушена религиозными фанатиками.

Здесь же, на площади Регистан, было построено удивительно соразмерное, отличающееся благородной красотой декора и цвета здание медресе[1] Улугбека (1417—1420).



Кафедральный собор в Эчмиадзине (Армения). IV в. Колокольня (*слева*) построена в 1653—1658.

Городом-музеем средневековой архитектуры можно назвать **Бухару.** Далеко за ее пределами виден знаменитый минарéт Калян («Великий минарет», 1127) — башня при мечети, откуда глашатай призывал мусульман на молитву (см. илл., стр. 112—113). Он стоит уже восемь веков. «Подобного ему не было никогда, так искусно и красиво он был сделан»,— писал современник. Минарет Калян использовался и как дозорная вышка, а позднее стал служить местом публичной казни: отсюда сбрасывали на мостовую осужденных. Высота минарета около 50 *м*, а диаметр у основания — около 9 *м*. Это очень совершенное инженерное сооружение и прекрасное создание архитектуры. Ствол минарета (он сужается кверху) разделен на отдельные пояса — то широкие, то узкие. В каждом поясе свой орнамент.

Средневековое искусство Закавказья

Много сотен памятников древней архитектуры можно встретить в Закавказье. Феодалы строили себе замки там, куда неприятелю было труднее добраться. В **Армении** на утесе между горными речками Анберд и Архашан около VII в. н. э. был построен трехэтажный замок-дворец Анберд. Архитектура замка проста и сурова. Даже сейчас, в развалинах, он производит грозное впечатление. Крупные каменные блоки стен должны были принимать на себя удары вражеских метательных снарядов и стенобитных орудий. Украшений никаких нет, только красочные фаянсовые тарелки вделаны в кладку под зубцами башен: по поверью, они оберегают от дурного глаза. В Анберде было несколько церквей; та, что сохранилась до наших дней,— одна из самых красивых во всей Армении.

В X в. столицей армянского царства Багратидов был город **Ани.** В Ани сохранились церкви, мосты, дворцы, гостиницы, жилые дома. Здесь стоит один из самых величественных соборов Закавказья. Его построил в конце X — начале XI в. архитектор **Трдат.** Здесь найден редчайший памятник скульптуры —

[1] Медресé — средняя религиозная мусульманская школа в странах Ближнего и Среднего Востока, в которой студенты обучались и жили.





Храм Джвари близ Мцхеты (Грузия). Конец VI в.

Грузинский царь Георгий III, основатель монастыря Вардзиа. Фреска из Вардзиа. Конец XII — начало XIII в.

раскрашенная статуя армянского царя Гагика I (XI в.).

Далеко за пределами Армении известен самый знаменитый памятник средневековой армянской архитектуры (хотя до нас дошли только его развалины) — храм Звартноц («храм Бдящих сил», т. е. небесных ангелов), построенный в VII в. Храм Звартноц был невиданным дотоле по своему замыслу и композиции: круглый, в три яруса, он стоял на высоком ступенчатом постаменте. Интересно, что на фасаде храма были изображены портреты его строителей с инструментами в руках.

Звартноц расположен в предместье города Эчмиадзина (в древности он назывался **Вагаршапат**). Когда в IV в. христианство стало государственной религией, Вагаршапат стал духовным центром Армении. Здесь сохранились замечательные постройки IV—VII вв. — времени расцвета средневековой армянской архитектуры: это Эчмиадзинский собор (IV в.; он существует около 1650 лет и не раз переделывался) и стройный храм Гаяне (VII в.). По преданию, его возвели на месте погребения тела мученицы Гаяне, убитой, как и ее подруги Рипсимэ и Шогакат, за распространение христианства. В честь Рипсимэ и Шогакат также возведены храмы.

Церковные постройки Закавказья совсем не похожи на мечети Средней Азии. Их план имеет форму креста (символ христианской церкви), в месте пересечения крыльев креста возвышается купол.

Великолепные церковные здания сохранились от средних веков в **Грузии.** В 20 *км* от Тбилиси, при впадении реки Арагви в Куру, расположен небольшой городок **Мцхета.** В глубокой древности это была столица Грузии. Главные сооружения Мцхеты — храмы, потому что здесь находился глава грузинской церкви — католикос. Уже издалека виднеется грандиозный собор Свети-Цховели («Животворящий столп», 1010—1029). Храм Свети-Цховели величав не только снаружи, но и внутри: грандиозное пространство залито светом, льющимся из 16 окон купола.

На возвышающейся над Арагви невысокой горе, прямо напротив Мцхеты, жена первого христианского царя Грузии царица Нина воздвигла крест. В честь этого события грузинской церковью был установлен ежегодный праздник. В конце VI в. здесь построили церковь, которая получила название Джвари (т. е. «Крест»). Архитектор поставил здание на самом краю скалы, и кажется, будто храм вырастает из нее. Его хорошо видно с противоположного берега Арагви, из Мцхеты. Он замечательно завершает весь мцхетский пейзаж. Именно Джвари — эту жемчужину грузинской архитектуры — так поэтично описал Лермонтов в поэме «Мцыри». Небольшой по размерам храм

кажется величественным. Он удивительно красив по своим пропорциям, по чистоте и гармонии форм. Джвари стал художественным образцом для церковных построек Грузии и в более поздние века.

В средневековой архитектуре Грузии продолжались и древние традиции скального зодчества. В XII—XIII вв. в ущелье реки Куры, в 30 *км* от села Аспиндза, в толще грандиозной скалы был высечен пещерный монастырь Вардзиа. Он состоит из нескольких сотен высеченных в скале (на протяжении 900 *м*) помещений религиозного назначения, соединенных ходами. Прославлен этот монастырь и великолепными росписями.

Средневековое искусство Прибалтики

Много средневековых построек **Риги,** столицы **Латвийской республики,** погибло во время Великой Отечественной войны. Но и сейчас любители старины приходят в старые кварталы Риги, в Старый город, где их ждет встреча с замечательными памятниками средневековья: Пороховая башня — часть крепостных стен Рижского замка (XIII—XVI вв.) — важного укрепленного центра Ливонского ордена. В XIV—XV вв. в честь св. Петра — патрона города — построена церковь Петра. Это было самое величественное церковное здание Риги. Церковь имела высокую башню. В XIV в. в ней находился сторожевой пост, извещавший горожан о пожарах или об угрожающей городу опасности. В башне были установлены и первые публичные часы. Особый колокол ежедневно извещал о начале и конце рабочего дня. Башня завершалась высоким деревянным шпилем (общая высота башни со шпилем 120,7 *м*!). Изящный по силуэту шпиль церкви Петра был уникальной, смелой деревянной конструкцией, одной из самых высоких в мировой архитектуре. Этот шпиль определял весь силуэт старой Риги. В 1941 г. при обстреле города фашистами он сгорел.

Вы можете заглянуть и в бывшие купеческие дома, и в жилые дома средневековых ремесленников. Когда гуляешь по старой Риге, обязательно обратишь внимание на амбары — крупные складские помещения рижских торговцев. Амбары смотрят на улицу узкой стороной. Очень высок первый этаж — он выше всех остальных. На чердаке находился подъемный механизм — ворот, чтобы поднимать товары прямо с улицы через окна-люки. Над главным входом в амбар скульптурное изображение какого-либо животного — слона, верблюда, голубя, которое служило эмблемой или адресом амбара.

Памятниками средневековья богата и **Литовская республика.** Еще в начале XIV в. столицей Литвы стал **Вильнюс.** В XIV в. князь Гедиминас (с которым связывают легенду об основании Вильнюса) построил замок. До наших дней сохранилась его западная башня. В стене башни — четырехугольной внизу, восьмиугольной наверху — винтовая лестница. Все, кто приезжает в Вильнюс, поднимаются по этой лестнице на вершину башни и любуются оттуда видом города.

В Вильнюсе есть великолепные памятники готического искусства (см. ст. «Искусство средневековья в Западной и Центральной Европе»). Среди них лучший — костел Анны. Это удивительное по изяществу и красоте небольшое здание (длина 22 *м*) построено из красного кирпича 33 разных форм. Возле костела Анны



Ратуша в Таллине. XIV—XV вв.

находится костел бернардинцев. У него массивные контрфорсы, узкие окна,— видимо, этот костел использовался и для обороны. Остались в Вильнюсе от эпохи готики и жилые дома.

В средние века Литва подвергалась нападениям крестоносцев (Тевтонский орден) и меченосцев (Ливонский орден). Обороняясь от нападения и грабежа, литовцы строили замки на удобных для обороны местах: на холмах, у рек и озер. Не раз защищал литовцев от крестоносцев Тракайский замок, построенный в XIV в. на острове Гальве, среди озер. Сейчас в этом замке музей.

Если вы хотите перенестись на несколько столетий назад, почувствовать себя жителями настоящего средневекового города, побывайте и в столице **Эстонии — Таллине.** Древнейшая часть Таллина называется **Вышгород,** поскольку находится на скалистой возвышенности. Здесь стоит Вышгородский замок, которому более 700 лет. От башен его крепостных стен сохранилась полностью главная, самая высокая, прозванная Длинный Герман.

У подножия Вышгорода находится средневековый город, который называется **Нижним** или **Старым городом.** С Вышгорода в Старый город ведут две извилистые и очень узкие средневековые улочки, по которым едва может проехать повозка.

А вот прежний торговый центр города — улица Пикк («Длинная»). Здесь находится старинный дом братства Черноголовых (XV в.). Это средневековое торговое общество, его эмблема — черная голова. В конце улицы возвышается церковь Олевисте (XIII—XV вв.) — замечательный памятник готической архитектуры.

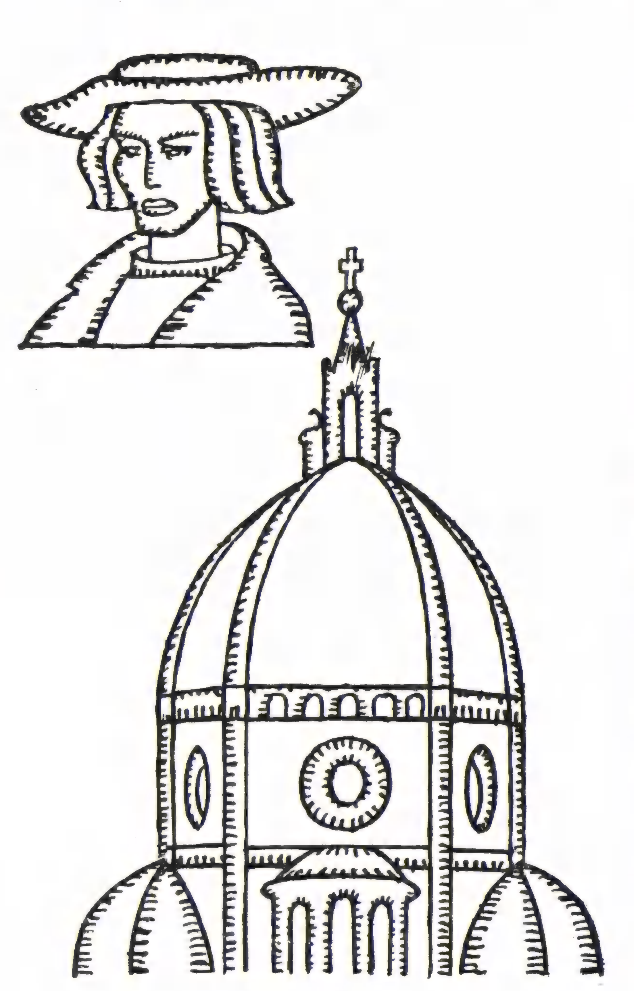
Церковь и ее башня высотой 130 *м* господствовали над городом и были видны далеко с моря.

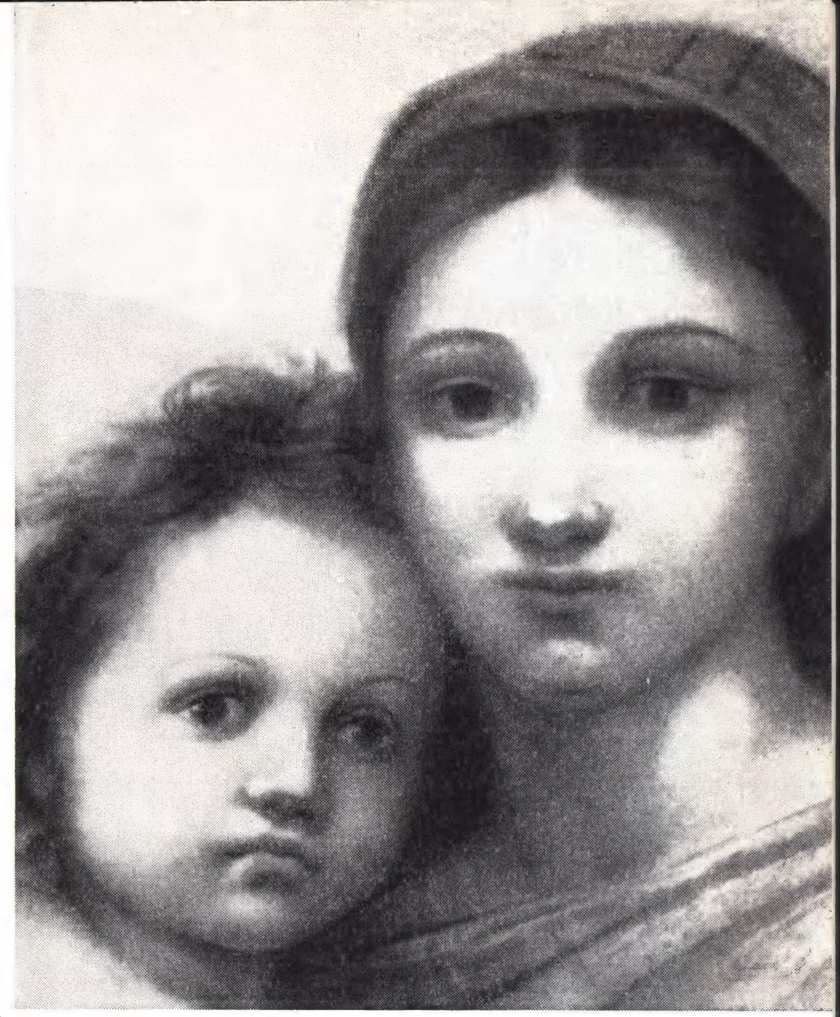
Удивительно интересны старинные улочки Таллина. Дома, увенчанные островерхими двускатными черепичными крышами, тесно располагаются друг подле друга, узкой стороной к улице. Центр Старого города — Ратушная площадь. Здесь стоит единственная сохранившаяся в Прибалтике средневековая ратуша — здание городского самоуправления. Построена она в XIV—XV вв. Башня ратуши увенчана ажурным флюгером из кованого железа, изображающим воина — стража города, известного под названием Старый Томас. И в наши дни Старый Томас служит эмблемой Таллина.

* * *

В этой статье вы узнали о средневековом искусстве Прибалтийских республик, Закавказья и Средней Азии. А о том, каким было изобразительное искусство в средние века на Руси, вы узнаете из статьи «Древнерусское искусство».

■





ИСКУССТВО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

ИСКУССТВО ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Джотто, Брунеллески, Донателло, Мазаччо, Браманте, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Джорджоне, Тициан, Веронезе, Палладио

Во второй половине XIV в. в итальянском городе Сиена в земле нашли мраморную статую. На ее пьедестале высечено слово «Лисипп» — имя скульптора, изваявшего эту статую 18 веков до этого. Красота статуи потрясла сиенцев. Статую торжественно установили на площади города, и горожане любовались ее красотой.

На фотографии: Рафаэль. Сикстинская мадонна (деталь).

Вскоре Сиена потерпела поражение в войне с Флоренцией. Магистрат города решил, что статуя, этот языческий идол, навлекла несчастье на Сиену. Прекрасную статую безжалостно разбили на мелкие куски; суеверные сиенцы тайно отнесли обломки на границу Флоренции и там зарыли в землю, чтобы они приносили несчастье уже не их городу Сиене, а Флоренции.

В этой маленькой истории отразилась ожесточенная борьба между старыми и новыми взглядами на мир, на человека, на искусство, которая кипела тогда во всей Италии и в других европейских странах. Средневековая церковь считала монаха, истощавшего свое тело в постах, проводившего дни и ночи в размышлениях о боге и загробной жизни, идеалом человека. Нарождающийся и тогда еще революционный класс буржуазии противопоставил униженному церковью человеку нового героя, стремящегося изведать все радости жизни, познать и подчинить себе окружающий мир. Искусство Возрождения, призванное прославить этого нового героя, искало источник вдохновения в культурном наследии античного мира. По всей Италии шли раскопки. После веков забвения люди снова увидели «Лаокоона», «Аполлона Бельведерского», «Спящую Ариадну» (III—I вв. до н. э., Ватиканский музей, Рим; см. ст. «Искусство Древней Греции») и другие античные статуи.

«В спасенных при падении Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность; перед ее светлыми образами исчезли призраки средневековья; в Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удавалось достигнуть»,— писал об этой эпохе Ф. Энгельс (см. т. 8 ДЭ, ст. «Люди и идеи Возрождения»).

Но искусство нового времени не было простым подражанием античному искусству. Оно создало новые формы, свой стиль — стиль ренессанс (возрождение). Оно заставило служить себе бурно развивающуюся науку: художники эпохи Возрождения занимались анатомией, археологией, математикой. Они дали математическое обоснование закона перспективы — научной дисциплины, которая изучает закономерности изображения предметов в соответствии с их зрительным восприятием и дает возможность верно, реалистически изобразить пространство. Леонардо да Винчи беседовал с лучшими анатомами и математиками своего времени как первый среди равных. Утомленный работой, Микеланджело часто засыпал рядом с анатомируемым трупом, а утром снова брался за ланцет и изучал мышцы человека. Ночи напролет просиживал художник Паоло Уччелло над задачами по перспективе. Такое страстное занятие наукой, такое внимательное изучение жизни дало прекрасные плоды: *художники итальянского Возрождения создали жизнерадостное реалистическое искусство.* Жизненность, правдивость создаваемых образов поражала порой даже самих художников. Рассказывают, что когда скульптор Донателло заканчивал работу над заказанной ему статуей пророка, которую он делал с известного флорентийца по прозвищу Цукконе (Лысый), мраморный Цукконе казался ему таким живым, что Донателло, яростно работая резцом, в гневе кричал ему: «Да говори, говори же, наконец!»

«ЭТО БЫЛ ВЕЛИЧАЙШИЙ ПРОГРЕССИВНЫЙ ПЕРЕВОРОТ, ПЕРЕЖИТЫЙ ДО ТОГО ЧЕЛОВЕЧЕСТВОМ, ЭПОХА, КОТОРАЯ НУЖДАЛАСЬ В ТИТАНАХ И КОТОРАЯ ПОРОДИЛА ТИТАНОВ ПО СИЛЕ МЫСЛИ, СТРАСТНОСТИ И ХАРАКТЕРУ, ПО МНОГОСТОРОННОСТИ И УЧЕНОСТИ».

Ф. ЭНГЕЛЬС

Трудный путь прошло искусство Возрождения. Еще во второй половине XIII в. скульптор **Никколо Пиза́но** (1220 — после 1278) в своих творческих поисках смело обратился к античному искусству. Правда, скульптуры его немного тяжеловесны, но полны жизненных сил и того чувства человеческого достоинства, которое с гордостью ощутили в себе люди Возрождения.

В конце XIII — начале XIV в. в творчестве **Джо́тто** (1266 или 1276—1337) отразился *переломный период искусства* — переход от условных традиций средневековья к реалистическим традициям эпохи Возрождения. Живописцы средневековья не передавали пространства. Иногда они изображали фигуры просто на золотом фоне. А на картинах и фресках родоначальника реализма эпохи Возрождения Джотто мы видим пространство, видим природу: деревья, скалы, храм. Люди стоят как живые, четко построенными группами,— кажется, можно подойти и стать рядом с ними. Складки одежд падают на землю, обрисовывая формы тела. Композиции Джотто величественны и просты. Более всего его привлекают люди, мужественно и смело идущие навстречу своей судьбе. В одной из сцен его замечательного фрескового цикла капеллы дель Арена в Падуе, в «Оплакивании Христа» (начало XIV в.), богоматерь склонилась к мертвому сыну. У нее скорбное и суровое лицо человека, не сломленного горем. Мужеством в испытаниях, сдержанностью отличаются герои этого художника.

В развитии искусства итальянского Возрождения выделяют три основных этапа. Первый этап (XV в.) — Раннее Возрождение, или Ранний Ренессанс,— это период освоения

нового стиля. Центр художественной жизни Италии этого столетия — **Флоренция.**

В первой половине XV в. во Флоренции жили и работали три художника, получившие прозвище «*отцов Возрождения*»: архитектор Брунеллески, скульптор Донателло и живописец Мазаччо. Языком архитектуры, скульптуры и живописи они прославляли физическую красоту человека. Вопреки учению церкви они утверждали право людей на свободу и счастье, говорили о том, что человек силой разума может и должен познать законы мира.



Джотто. Возвращение Иоакима к пастухам. Ок. 1305. Фреска в капелле дель Арена. Падуя.

Самым выдающимся зодчим Раннего Возрождения был **Филиппо Брунелле́ски** (1377—1446). Он первым создал архитектурные формы, которые на протяжении следующих двух столетий использовались и совершенствовались итальянскими зодчими, а позже стали применяться архитекторами многих стран Европы. Брунеллески был и первым исследователем законов перспективы. В течение 14 лет он кропотливо изучает в Риме сохранившиеся памятники античности: обмеривает, зарисовывает, анализирует композиционные и строительные приемы древних мастеров. В античных памятниках он находит прообразы форм нового стиля.

Общепризнанный шедевр творчества Брунеллески, характеризующий все новаторство зодчего,— небольшая церковка во Флоренции, капелла Пацци (ок. 1430; см. илл., стр. 48). Ее архитектурные формы грациозны, пропорции изящны. Это ясное, светлое, жизнерадостное сооружение совсем не похоже на прежние церкви.

Мягкостью и приветливостью отличается и архитектура Воспитательного дома (приюта) (1444—1445), также созданного Брунеллески во Флоренции. Просторная крытая галерея — лоджия, идущая по всему фасаду дома, создает «приглашающий» вход. Здание интересно тем, что построено буквой «П» и образует внутренний дворик,— этот новый планировочный прием впоследствии повторяется в городских дворцах — палаццо.

Скульптор **Донате́лло** (1386—1466) достиг в своих работах замечательных высот реализма. Наряду с фигурами древних героев и святых Донателло начал воссоздавать облик современников. Скульптор всматривается в окружающую его жизнь. С одинаковым увлечением он работает над конной статуей полководца Гаттамелаты (1446—1453) и фигурой флорентийца, по прозвищу Цукконе. Герои Донателло непокорны и горды, в них чувствуется готовность к борьбе и жажда справедливости.

Живописца **Маза́ччо** (1401—1428) современники сравнивали с кометой — так ярко он блеснул и так быстро сгорел. Мазаччо прожил лишь 27 лет, но за свою короткую жизнь сумел внести в живопись много нового. *Он первый применил в своих произведениях научную перспективу,*

«НОВОЕ ВРЕМЯ НАЧИНАЕТСЯ С ВОЗВРАЩЕНИЯ К ГРЕКАМ».

Ф. ЭНГЕЛЬС

разработкой которой занимался архитектор Брунеллески.

Мазаччо, Донателло и Брунеллески открыли XV век. За ними последовал блестящий ряд замечательных художников, работавших на протяжении столетия в разных областях и городах Италии. Славу флорентийского искусства XV в. составили живописцы Паоло Уччéлло, Андреа дель Кастáньо, Беноццо Гоццóли, фра Филиппо Ли́ппи, Доменико Гирландáйо. На рубеже XV—XVI столетий вокруг двора некоронованного правителя Флоренции Лоренцо Медичи, или — как его звали — Великолепного, собрался кружок художников и поэтов. Там были живописцы Сандро Боттичéлли, Антонио Поллайóло, Филиппино Ли́ппи, скульптор Андреа Веррóккьо. В Умбрии прославился Пьеро делла Франчéска — всегда величественный и монументальный в своем искусстве. В Падуе — суровый и строгий Андреа Мантéнья.

Искания этих выдающихся итальянских художников Раннего Возрождения получили завершение в гениальном творчестве мастеров первой половины XVI в.— Браманте, Леонардо да Винчи, Рафаэля и Микеланджело. Время, когда работали эти мастера, именуется Высоким Возрождением или Высоким Ренессансом.

Высокое Возрождение, так же как и Раннее, оставило нам немало сооружений, которые по праву считаются шедеврами мировой архитектуры. Автором многих из них был замечательный архитектор **Донато д'Анджело Брамáнте** (1444—1514).

Творчество Браманте определило пути развития итальянской архитектуры XVI в. Он первый возродил в своих постройках величественность и монументальность, свойственные лучшим сооружениям Древнего Рима. И именно благодаря ему эти черты становятся характерными для архитектуры Высокого Ренессанса.

Наиболее блестящие сооружения, принесшие Браманте славу величайшего архитектора своего времени, он создал в Риме. Среди лучших его работ — грандиозные ватиканские сооружения (начаты в начале XVI в.).



Ф. Брунеллески. Воспитательный дом. 1444—1445. Флоренция.



Д. Браманте. Часовня «Темпьетто» в монастыре Сан-Пьетро ин Монторио. 1502—1503. Рим.

Сохранившаяся часть ансамбля — дворы-сады — и сейчас поражает своей композицией. Дворы располагаются на одной оси, один ниже другого, соединяясь ступенями. Они предназначались для торжеств, триумфальных шествий и театральных представлений. А вокруг — монументальные здания, величественные арки, скульптуры, цветы.

В одном из римских монастырей Браманте построил маленькую церквушку — Темпьетто (1502—1503). Уже современники считали ее шедевром за исключительно уравновешенную композицию, выразительность облика и простоту архитектурных средств. Круглое в плане здание завершается куполом. Глухие стены окружены колоннадой, украшены пилястрами и нишами.

Созданный затем Браманте проект собора св. Петра (1506—1514) не был им осуществлен. Но мысль зодчего о создании грандиозного купольного сооружения не пропала даром. Ее использовали в своем проекте собора св. Петра Рафаэль и Микеланджело.

Выдающимся живописцем Возрождения, для которого живопись стала наукой, был **Леона́рдо да Ви́нчи** (см. ст. «Леонардо да Винчи»). Жажда знаний, могучая сила разума, восхищение красотой и многообразием природы, вера в величие человека — вот черты, которые отличали Леонардо да Винчи и позволили ему стать не только великим художником, но и великим математиком, инженером, физиологом, ботаником.

Рафаэ́ль Са́нти (см. ст «Рафаэль Санти») в своих картинах и стенных росписях прославил ясную, разумно устроенную жизнь. Нежная красота его мадонн (мадонна — итальянское название богородицы), спокойное величие мудрецов и героев ватиканских росписей могли существовать только в том идеальном мире, о котором мечтали, за который боролись гуманисты Возрождения.

Живописец, скульптор и архитектор, **Микела́нджело Буонарро́ти** (см. ст. «Микеланджело Буонарроти»), много размышлявший, как и все лучшие люди Возрождения, о свободной и гармонической жизни, понимал, что право на эту свободу и всестороннее развитие человек должен отстаивать в борьбе. Духовные и физические силы людей, мужество в борьбе, страстность в размышлении о судьбах человека — вот основное содержание искусства Микеланджело.

Современниками Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело, Браманте были великие венецианские живописцы **Джорджо́не, Тициа́н, Верон́езе** (см. ст. «Венецианские художники XV—XVI вв.»). Искусство Возрождения, воспевающее силу и красоту человека, нигде не достигало такой праздничности и величия, как в картинах этих художников. Надо любить жизнь, говорит их живопись, надо радоваться каждому мгновению жизни, как празднику, надо уметь видеть красоту людей и природы, блеск драгоценных камней, все богатство и многообразие красок мира.

В те же годы, когда писали свои картины Веронезе и Тинторетто, на Севере Италии работал **Андреа Палла́дио** (1508—1580) — лучший архитектор позднего Возрождения. В своем творчестве Палладио использовал приемы греческой и римской архитектуры, однако он избежал прямого их копирования и создал оригинальные произведения. Великолепные здания, построенные Палладио, украшают его родной город Виченцу и Венецию. Палладио во многом предопределил дальнейшее развитие европейской архитектуры, особенно архитектуры стиля классицизм.



Музей Уффици и галерея Питти

Италия, Флоренция

Флоренцию называют колыбелью итальянского Возрождения. В этом городе замечательными архитекторами построены великолепные здания, здесь работали гениальные живописцы и скульпторы, чьи произведения прославили итальянское искусство. Строительство дворца Питти было начато величайшим зодчим XV в. Брунеллески и продолжено в следующем столетии.

Уффици — создание крупного живописца и архитектора XVI в. Джорджо Вазари, автора первой истории искусства — «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, скульпторов и архитекторов». Сооружение Вазари предназначалось для общественных канцелярий, откуда и название uffizi.

Дворцы Питти и Уффици — ныне крупнейшие музеи Италии, в них собраны шедевры итальянской живописи, созданные с XIV по XVIII в.

В музее Уффици можно увидеть знаменитую «Мадонну» Джотто — предвестника Возрождения, две прославленные картины Боттичелли — «Весна» и «Рождение Венеры», картины Пьеро делла Франческа и Джованни Беллини — учителя Тициана и Джорджоне. Среди картин мастеров других стран надо назвать «Поклонение пастухов» выдающегося нидерландского художника XV в. Гуго ван дер Гуса. В галерее Питти висит знаменитый «Портрет папы Льва X» Рафаэля, его же «Мадонна Грандука», «Красавица» Тициана, «Концерт» Джорджоне, работы Тинторетто, Веронезе.

В основе коллекций флорентийских музеев лежат художественные собрания семейства Медичи (богатейших флорентийских купцов). Увлечение собиранием произведений искусства передавалось в семье Медичи из поколения в поколение. Они щедро покровительствовали художникам, тратили огромные суммы на приобретение картин и статуй. Музеями, доступными для публики, галереи Питти и Уффици стали только в XIX в. Скульптурные памятники собраны в Италии в основном в Музее Барджелло во Флоренции и в Капитолийском музее в Риме.



Музей Уффици. Флоренция.

Галерея Питти. Флоренция.



ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ (1452 — 1519)

Один из величайших итальянских художников эпохи Возрождения Леона́рдо да Ви́нчи был и выдающимся ученым, мыслителем и инженером. Он всю жизнь наблюдал и изучал природу — небесные светила и законы их движения, горы и тайны их возникновения, воды и ветры, свет солнца и жизнь растений. Как часть природы Леонардо рассматривал и человека, тело которого подчинено физическим законам и в то же время служит «зеркалом души». Свою пытливую, деятельную, беспокойную любовь к природе он проявлял во всем. Именно она помогала ему открывать законы природы, ставить ее силы на службу человеку, именно она сделала Леонардо величайшим художником, с одинаковым вниманием запечатлевавшим распускающийся цветок, выразительный жест человека и туманную дымку, заволакивающую далекие горы. Искусство, наука, изобретательство тесно переплелись в деятельности Леонардо да Винчи.

Леонардо родился в 1452 г. в окрестностях маленького городка Винчи (поэтому его и называли Леонардо да Винчи). В четырнадцатилетнем возрасте он переехал во Флоренцию. Отец отдал Леонардо на обучение в художественную мастерскую Андреа Верроккьо — живописца, архитектора и выдающегося скульптора, человека разностороннего, как многие образованные люди эпохи Возрождения. Леонардо многому научился в мастерской Верроккьо, но скоро, по признанию современников, оставил далеко позади и своих соучеников, и своего учителя.

Откуда же почерпнул молодой художник знания, придавшие ему столько творческих сил? Прежде всего у природы, у самой жизни. Леонардо с юных лет не расставался со своей записной книжкой. Он беспрестанно делал беглые наброски, изображая холмы и поля, травинки и желуди, дерево, прекрасное девическое лицо, умывающуюся кошку, складки ткани. «В наставницы себе я взял природу, учительницу всех учителей»,— писал он о своей работе. Это желание и умение наблюдать, изучать природу позволило ему живо подмечать и передавать то, чего не могли передать художники старшего поколения.

В Эрмитаже в Ленинграде хранится одна из наиболее ранних работ Леонардо да Винчи, дошедших до нашего времени,— «Мадонна с цветком», или «Мадонна Бенуа» (наименование «Бенуа» происходит от фамилии



Леонардо да Винчи. Автопортрет. 1510—1513. Сангина. Турин, библиотека.

бывшего владельца картины; 1478; см. илл., стр. 136—137). Леонардо взял тему очень обычную для его времени: в образе мадонны с младенцем художники эпохи Возрождения воспевали материнство. Леонардо изобразил юную мать в тот момент, когда она играет со своим ребенком — протягивает ему цветок и со смехом следит за тем, как неловко он старается его схватить. Перед зрителем возникает простая жизненная сценка. Добиваясь впечатления реальности, Леонардо старался сделать изображение объемным, рельефным. Основное изобразительное

«ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ БЫЛ НЕ ТОЛЬКО ВЕЛИКИМ ХУДОЖНИКОМ, НО И ВЕЛИКИМ МАТЕМАТИКОМ, МЕХАНИКОМ И ИНЖЕНЕРОМ, КОТОРОМУ ОБЯЗАНЫ ВАЖНЫМИ ОТКРЫТИЯМИ САМЫЕ РАЗНООБРАЗНЫЕ ОТРАСЛИ ФИЗИКИ».

Ф. ЭНГЕЛЬС

средство художника, которое помогает ему в этом,— светотень, т. е. передача рельефности предметов на плоскости картины с помощью игры света. Леонардо, который знал и изучал вопросы падения и отражения светового луча, сознательно, как ученый, подметил и передал множество оттенков света, тончайшие переходы тени, иногда прерывая густую тень нежной полосой отсвета. Этими изобразительными средствами Леонардо пользовался на протяжении всего своего творчества.

В 1481 г. Леонардо да Винчи покинул Флоренцию и переехал в Милан, правитель которого, Лодовико Сфорца, хотел привлечь к своему двору Леонардо — и художника и инженера-изобретателя. Создание бронзового конного памятника отцу Лодовико Сфорца было первым поручением, которое Леонардо получил в Милане. Но грандиозный многолетний труд Леонардо погиб — памятник, вылепленный, но еще не отлитый в бронзе, был уничтожен через несколько лет при взятии Милана французами.

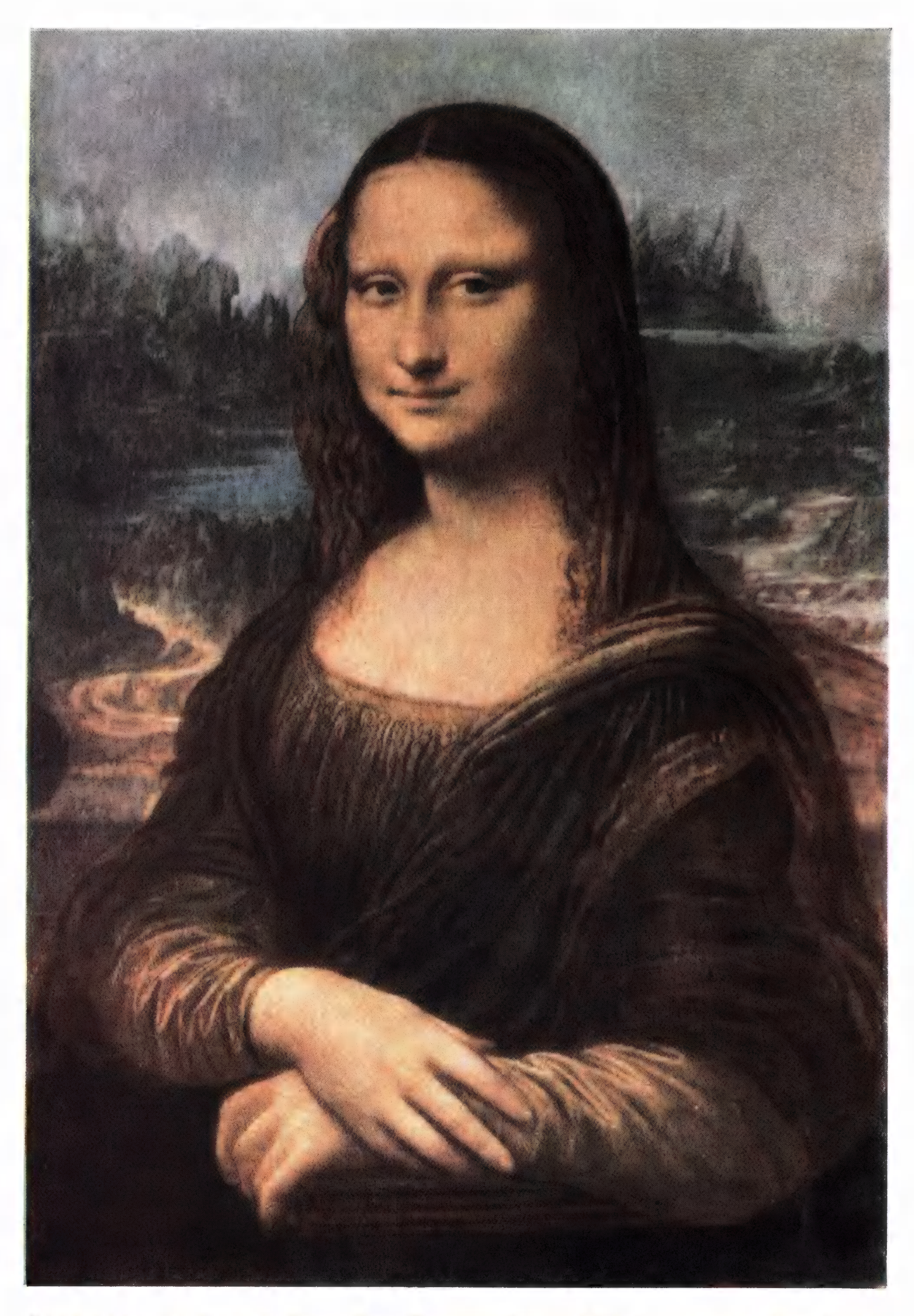
Пострадала (на этот раз от сырости) и другая важнейшая работа Леонардо, выполненная в Милане,— фреска «Тайная вéчеря», написанная в 1495—1497 гг. на стене трапезной в монастыре Санта-Мария делле Грацие (см. илл., стр. 136—137). Тема «Тайной вечери» заимствована из легенды о Христе: преследуемый врагами Христос тайно встречается за ужином (вечерей) со своими ближайшими учениками, дает им наставления и затем произносит предсказание: «Один из вас предаст меня». Все поражены и стараются угадать имя предателя. И Леонардо показал, как по-разному выражаются чувства людей, дал каждому характерный облик и движение. Слева простодушный, грубоватый человек поднялся, тяжело опираясь руками о стол, и, пораженный, смотрит на Христа. Следующий, протянув руку за спиной соседа, осторожно, успокоительно прикасается к плечу старика, который, зажав в руке нож, вскочил и уже готов броситься на неизвестного врага. А предатель Иуда сидит рядом с ними, плечом к плечу; он откинулся в испуге, протянув, словно защищаясь, руку,— он боится разоблачения, но все же прижимает к себе кошелек с тридцатью сребрениками, которые уже получил вперед как плату за свое предательство.

В этом произведении Леонардо проявил себя как тонкий знаток человеческих характеров и поведения и вместе с тем как великий живописец. Заметьте хотя бы такую особенность: цвета плащей у сидящих за столом людей художник подобрал с таким расчетом, чтобы сила цвета постепенно возрастала к центру и подчеркивала значение фигуры Христа, выделяющейся на фоне далекого голубоватого пейзажа.

Последние два десятилетия жизни Леонардо провел в скитаниях, переезжая с места на место, не находя настоящего применения своим талантам. Наиболее важное из произведений этого



Леонардо да Винчи. Наброски голов коня, льва, человека. 1480—1490. Рисунок. Виндзор, библиотека.



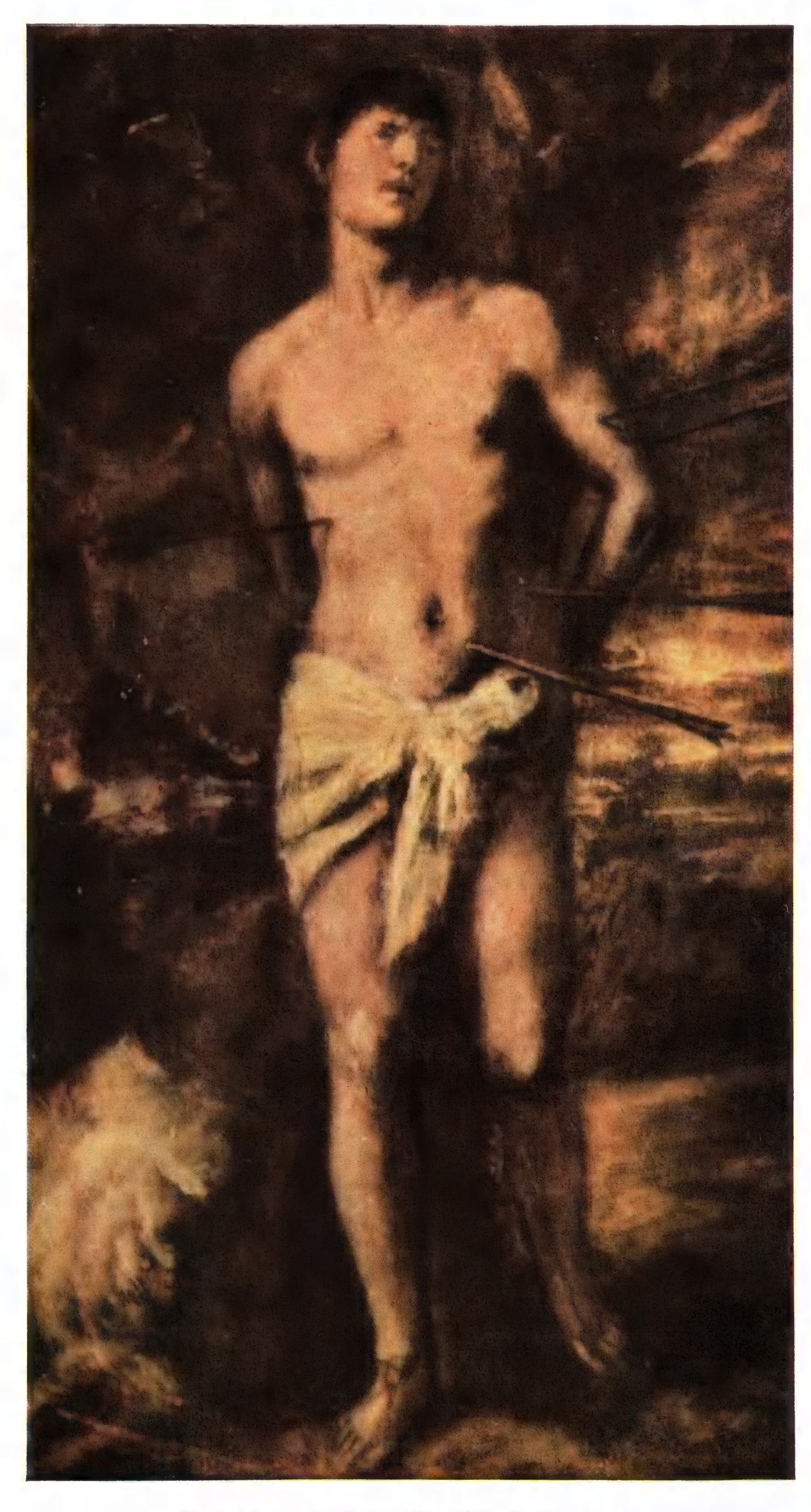
Леонардо да Винчи. Монна Лиза. Джоконда. Начало XVI в. Дерево, масло. Лувр. Париж.

(К ст. «Леонардо да Винчи»)



Р а ф а э л ь. Сикстинская мадонна. 1515—1519. Холст, масло. Дрезденская галерея.

(К ст. «Рафаэль Санти»)



Тициан. Св. Себастьян. 1570. Холст, масло.
Государственный Эрмитаж. Ленинград.

(*К ст. «Венецианские художники XV—XVI вв.»*)



Г. Гольбейн Младший. Портрет Ш. Моретта. 1534—1535. Холст, масло. Дрезденская галерея.

(К ст. «Мастера немецкого Возрождения»)

периода — портрет, хранящийся в Лувре (Париж) и известный во всем мире под названием «Д ж о к о н д а» (начало XVI в.; см. илл., стр. 128—129). Молодая женщина, изображенная на картине, смотрит на зрителя. Ее внимательный взгляд, чуть-чуть улыбающийся рот выражают как будто противоречивые, меняющиеся оттенки чувств и настроений — задумчивость, мечтательность, затаенную насмешку, подавленную печаль. Воздушная игра светотени в этой картине не только создает рельеф форм, не только помогает передать мимику лица, но и способствует впечатлению изысканности, тонкости и сложности душевной жизни. В этом произведении Леонардо основное значение приобретает богатство внутреннего мира человека, которое способна запечатлеть живопись.

Последние годы жизни Леонардо да Винчи провел во Франции и умер в 1519 г. в замке Клу близ Амбуаза. До нашего времени дошло всего около десяти картин Леонардо, бесспорно выполненных им самим, по кроме того, много рисунков, чертежей и различных записей.



Р а ф а э л ь. Сон рыцаря. Конец XV в. Холст, масло. Национальная галерея. Лондон.

РАФАЭЛЬ САНТИ (1483 — 1520)

Самым светлым и радостным художником эпохи Возрождения был Рафаэ́ль Са́нти из города Урбино.

Всем своим творчеством Рафаэль говорил: человек должен быть прекрасен — у него должно быть красивое и сильное тело, всесторонне развитый ум, добрая и отзывчивая душа. Таких людей изображал Рафаэль в своих картинах. Таким человеком был он сам.

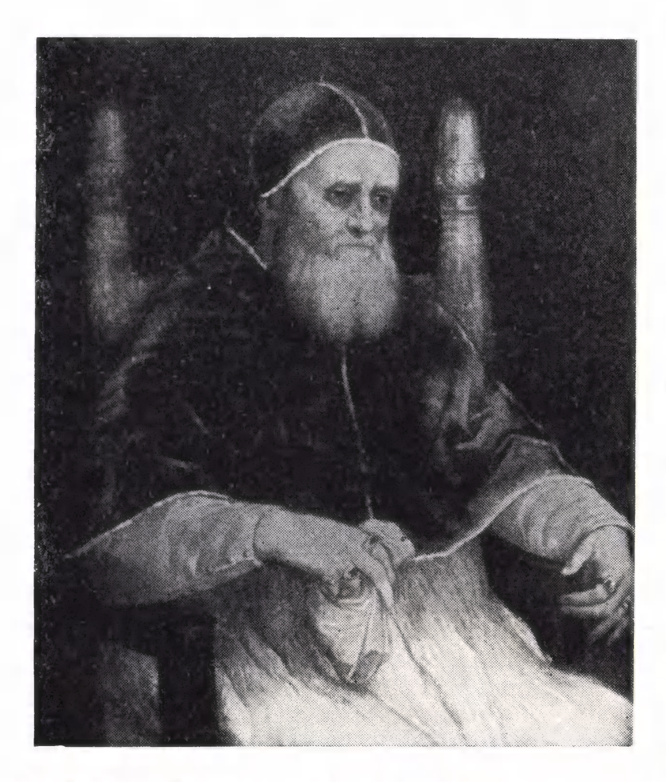
Рафаэль родился в 1483 г. Первые уроки рисования и живописи он получил у своего отца — художника и поэта Джованни Санти. Семнадцати лет Рафаэль приехал в город Перуджа и стал учеником художника Перуджино. Одна из картин Рафаэля этого времени — «С о н р ы ц а р я» (конец XV в.). Юноша уснул на распутье. И во сне ему явились две прекрасные женщины: одна, с цветами в руках, олицетворяет Наслаждение, другая, с мечом и книгой,— Доблесть. Которой из них отдаст предпочтение юноша, вступающий в жизнь, какой путь он изберет? Таков глубокий символический смысл картины.

В 1504 г. Рафаэль приехал во Флоренцию — город, где в то время жили и работали величайшие художники Италии Леонардо да Винчи и Микеланджело. Здесь есть у кого учиться. И Рафаэль учится. Учится и работает. Более всего его привлекает в это время образ мадонны с ребенком. Нежной и юной матерью изображает Рафаэль мадонну, он прославляет в ней гармоничного человека, прекрасного душою и телом. Мадонны Рафаэля полны такой прелести, что счастливый владелец одной из этих картин, герцог Тосканский, приобретший свою картину почти через 300 лет после ее создания, никогда не расставался с ней и даже возил с собой в путешествия. (Речь идет о «М а д о н н е

Грандуке», ок. 1505—1506, Галерея Питти, Флоренция.) «Периодом мадонн» называют флорентийский период творчества Рафаэля.

Написанный Рафаэлем в эти годы автопортрет совершенно естественно входит в галерею прекрасных образов, созданных им: так обаятелен, изящен и приветлив молодой художник, изображенный на картине.

В 1508 г. папа Юлий II вызвал Рафаэля в Рим и одновременно с другими художниками поручил ему роспись станц — парадных залов Ватиканского дворца. Вскоре Юлий II приказал рассчитать всех художников и оставил одного Рафаэля. С 1509 по 1517 г. было расписано три зала, лучший из них «зал Подписи» — станца делла Сеньятура (см. илл., стр. 32). Каждую из четырех стен этого зала занимает огромная фреска. Это — «Поэзия», «Богословие», «Правосудие» и «Философия» («Афинская школа»). На фреске «Афинская школа» (1509—1511) изображен просторный, залитый солнцем храм. У его входа беседуют знаменитые греческие философы и их ученики. Над ними возвышаются две статуи: Аполлона — бога красоты и Афины — богини мудрости. В светлом проеме арки храма выделяются высокие фигуры двух величайших мыслителей Древней Греции — Аристотеля и Платона.



Рафаэль. Портрет папы Юлия II. Ок. 1511. Холст, масло. Галерея Уффици. Флоренция.

Создавая образы идеальных, рожденных его творческим вдохновением прекрасных людей, Рафаэль рисовал и портреты современников. Он умел остро передать в портрете характер человека, умел выявить его лучшие черты и сохранить при этом поразительное сходство. О портрете Юлия II (ок. 1511) младший современник художника историк искусства Вазари говорит: «Он исполнил еще маслом портрет папы Юлия так живо и правдоподобно, что было жутко на него глядеть, словно бы и в самом деле он сидел перед нами живой...»

Умевший так точно передать в портрете неповторимую внешность, неповторимую духовную жизнь человека, Рафаэль совсем по-другому работал над образами мадонн. Художник говорил, что, рисуя мадонну, он вспоминает всех красавиц, виденных им в жизни. Обаятельный образ женщины создал Рафаэль в прославленной картине «Сикстинская мадонна» (1515—1519; см. илл., стр. 128—129). Она идет по облакам навстречу своей страшной судьбе, зная, что для счастья людей должна отдать смерти самое дорогое, что у нее есть,— сына. Обычный религиозный сюжет превращается в прославление величия человека, способного во имя высшего долга идти навстречу мукам и смерти. Красоте этого подвига соответствует внешняя красота мадонны — это высокая, стройная, сильная женщина, полная женственной прелести.

Рафаэль был не только великим живописцем, но и превосходным архитектором. Он строил дворцы, виллы, церкви, небольшие часовни. В 1514 г. папа Лев X поставил Рафаэля во главе строительства величайшего в мире купольного храма — собора св. Петра. Рафаэль должен был изменить проект, созданный Браманте, и продолжить строительство. «Но в мечтах своих,— писал Рафаэль,— я думаю о будущем! Я желал бы воскресить чудные формы античных сооружений...» Он мечтал о «воскрешении Древнего Рима» — титаническом предприятии, достойном художника Возрождения. По раскопкам, обмерам и книгам древнеримского архитектора Витрувия Рафаэль хотел представить себе облик «Вечного города», составить его описание и сделать большую картину.

Смерть прервала эту работу Рафаэля. 6 апреля 1520 г., в возрасте 37 лет, он умер. Его

похоронили в одном из красивейших зданий Рима — в Пантеоне[1], который стал усыпальницей великих людей Италии.

МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ (1475—1564)

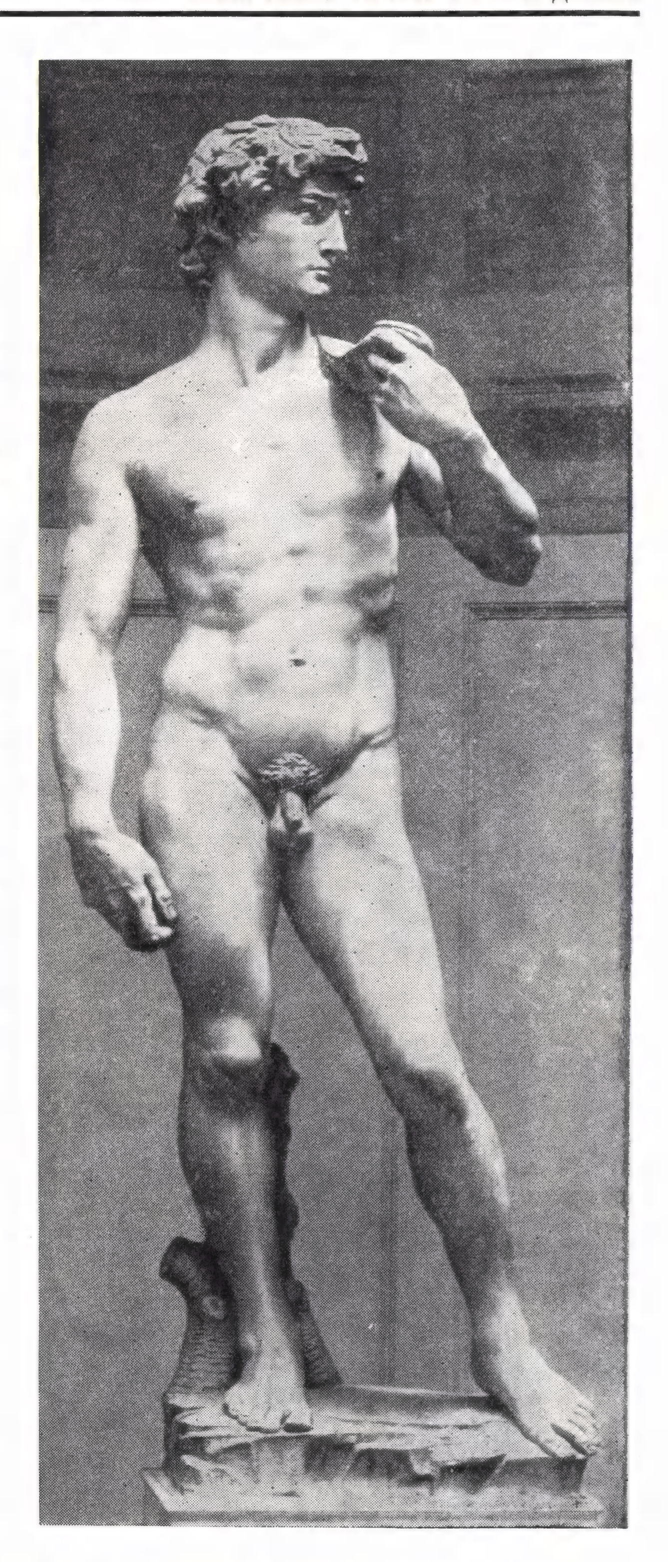
«Не родился еще человек, который, подобно мне, был бы столь склонен любить людей»,— писал о себе великий итальянский скульптор, живописец, архитектор и поэт Микела́нджело.

Он создал гениальные, титанические произведения и еще более значительные мечтал создать. Однажды, когда художник был на мраморных разработках в Карраре, он задумал высечь статую из целой горы. Он представил себе — корабль возвращается домой из далекого плавания, и вместе с цепью гор из синего моря поднимается белая, сверкающая на солнце огромная статуя. Несокрушимая, как сама гора, она прославляет красоту и силу свободного человека...

Микеланджело родился 6 марта 1475 г., детство провел во Флоренции. Ему было 13 лет, когда он стал учеником художника Гирландайо. К 25 годам он создал уже много скульптурных работ, лучшие из которых — «Вакх» (ок. 1497—1498; Национальный музей во Флоренции) и «Оплакивание Христа» (1498—1501, собор св. Петра, Рим).

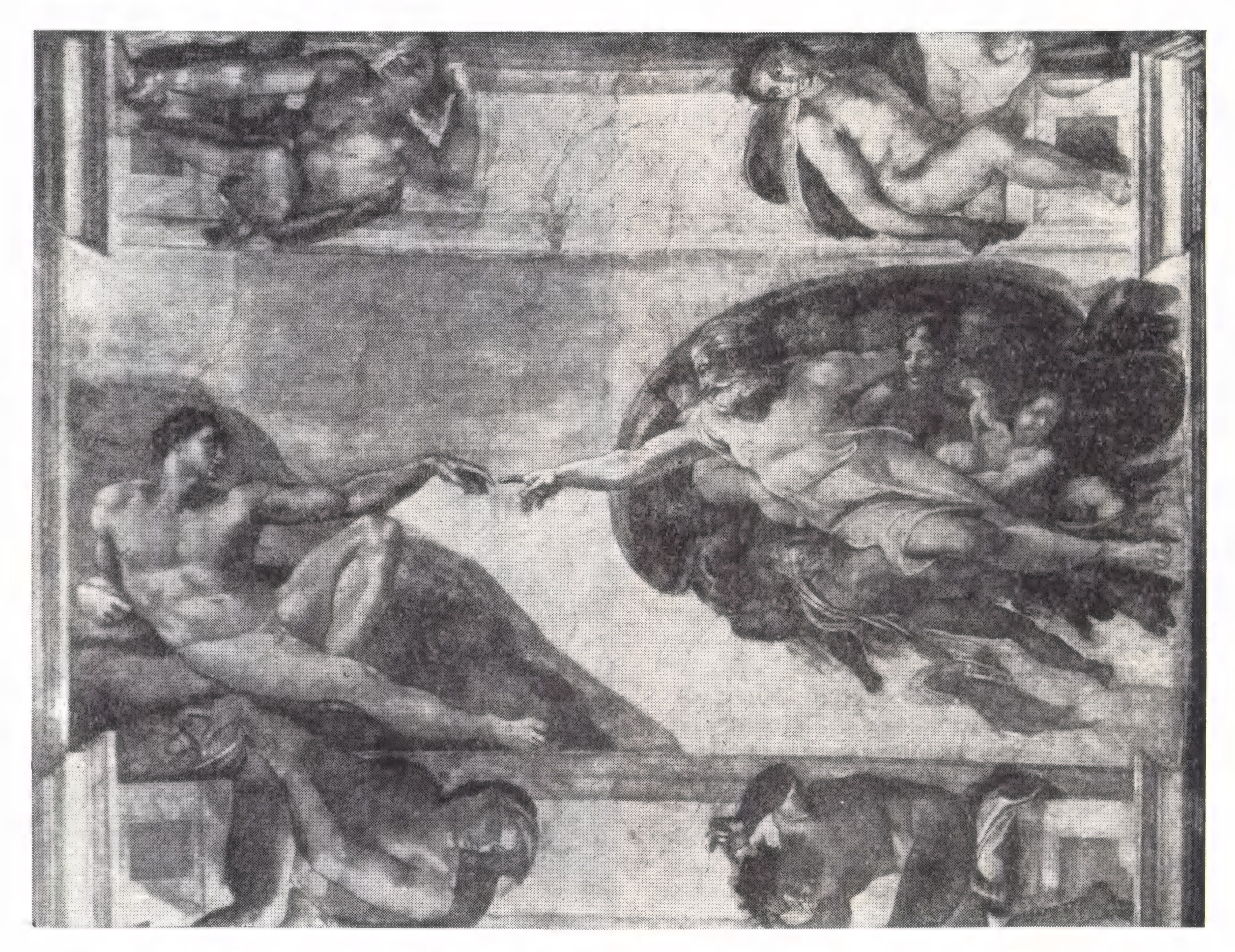
В 26 лет художник берется за невероятно трудную работу. Один скульптор начал высекать статую из мраморной глыбы высотой более 5 *м*, но испортил мрамор и бросил его. Лучшие мастера, даже Леонардо да Винчи, отказались делать скульптуру из этого искалеченного мрамора. Микеланджело согласился. Через три года статуя была готова. Это был иудейский мальчик Давид, победивший в единоборстве врага своей родины — самого сильного филистимлянина великана Голиафа. Скульптор показал своего героя в момент, когда тот приготовился к битве: брови его сдвинуты, ноздри раздуты, широко раскрытыми глазами смотрит он на великана, сжимая в левой руке пращу. В 1505 г. статую поставили на площади Флоренции, под открытым небом, чтобы ее видели все. Более трех столетий простояла здесь любимая мраморная статуя флорентийцев, которую жители называли Гигантом.

В 1873 г. статую перенесли в Академию художеств, в специально для нее построенный зал.



Микеланджело. Давид. 1501—1504. Мрамор. Академия художеств. Флоренция.

[1] Пантеон в Риме — «храм всех богов», памятник древнеримской архитектуры II в.



Микеланджело. Сотворение Адама. 1508—1512. Фрагмент фрески потолка Сикстинской капеллы. Ватикан. Рим.

На ее месте на площади Синьории по требованию жителей была поставлена мраморная копия, а на площади Микеланджело в 1875 г., когда отмечалось 400-летие со дня рождения скульптора, воздвигли бронзовую копию Давида.

В 1508 г. папа Юлий II дал Микеланджело заказ — сделать роспись потолка Сикстинской капеллы в Риме. Размеры будущей росписи превышали 600 *кв. м*. В невероятно трудных условиях, лежа на спине на высоких лесах, художник сам, без помощников, воссоздал в образах на потолке капеллы библейскую легенду, повествующую о событиях от сотворения мира до потопа. Лучший образ этой росписи — первый человек Адам. Мужественный и прекрасный, с еще неразбуженной мыслью и нераскрывшимися силами, лежит он на склоне холма, протянув руку к создавшему его богу. Через плечо бога смотрит ангел, изумленный красотой человека. Роспись потолка Сикстинской капеллы — образец понимания синтеза живописи и архитектуры в эпоху Возрождения.

Четыре года провел Микеланджело за этой работой. От чрезмерного и постоянного напряжения у художника болело все тело. Его глаза почти перестали видеть: чтобы прочесть книгу или рассмотреть какую-нибудь вещь, ему надо было поднимать ее высоко над головой. Постепенно этот недуг прошел.

В 1520 г. Микеланджело принялся за сооружение во Флоренции гробницы Медичи — правителей города. Римский папа, сам принадлежавший к роду Медичи, с помощью императора стремился покорить Флоренцию. Но в 1527 г.

Флоренция восстала, изгнала тиранов и восстановила республику. Убежденный республиканец, Микеланджело принял деятельное участие в защите родного города: он был назначен главным инженером всех укреплений Флоренции. Но республика была побеждена, и художнику пришлось долго скрываться.

Папа согласился помиловать его, если художник закончит строительство капеллы, прославляющей Медичи. Микеланджело снова приступил к работе и в 1534 г. закончил капеллу и находящиеся в ней гробницы Джулиано и Лоренцо Медичи. Четыре обнаженные фигуры на саркофагах — «Вечер», «Ночь», «Утро» и «День» — как бы символизировали быстротекущее время. Слова, которые Микеланджело вложил в уста своей «Ночи», раскрывают отношение великого мастера к действительности:

...О, в этот век, преступный
и постыдный,
Не жить, не чувствовать —
удел завидный.

Таковы были мысли побежденных флорентийцев. Окончив капеллу, Микеланджело покинул Флоренцию навсегда, но думы о родине не оставляли его.

В 1534—1541 гг. в той же Сикстинской капелле, где он расписывал потолок, художник создает фреску «Страшный суд». Колоссальная картина, по мысли церковников, должна была показать слабость человека, его покорность божественной воле. Но Микеланджело и в эту фреску внес дух непокорности, дух борьбы.

В 1545 г. он кончает, наконец, гробницу папы Юлия II, заказ на которую получил 40 лет назад. Лучшие статуи для этой гробницы были созданы еще в 1513—1516 гг. Это фигура Моисея, по библейской легенде — грозного и мудрого вождя еврейского народа, и изваяния двух связанных пленных юношей («Рабы»). Один из них, собрав все свои богатырские силы, рвется из пут, а другой, побежденный, умирает. Здесь, как и во многих других поздних работах, художник не скрывает своего горя и отчаяния. Но и побежденные, связанные, умирающие люди у него всегда прекрасны и сильны. В этом утверждении красоты и силы человека — глубокий гуманизм Микеланджело.

Микеланджело не высек из целой горы грандиозную статую, как мечтал. Но он, так же как Браманте, а затем Рафаэль, строил величайший в мире собор св. Петра в Риме. 1 января 1547 г. он был назначен главным архи-



Микеланджело. Гробница Лоренцо Медичи. 1520—1534. Капелла Медичи в церкви Сан-Лоренцо. Флоренция.

тектором этого собора. И хотя строительство было начато до него и окончено после его смерти, собор св. Петра несет на себе печать великого гения Микеланджело: художник переделал план и построил бо́льшую часть собора, по его модели возведен прекрасный купол.

Даже архитектуру Микеланджело воспринимал как отражение красоты человека. «Совершенно несомненно, что архитектурные части подобны частям человеческого тела»,— говорил он.

Умер Микеланджело 18 февраля 1564 г. Его тело тайком увезли из Рима и похоронили на родине.

И сейчас во Флоренции на площади Микеланджело стоит бронзовая копия Давида как памятник художнику, который своим искусством утверждал и защищал свободу и красоту человека.

ВЕНЕЦИАНСКИЕ ХУДОЖНИКИ XV — XVI вв.

Беллини, Джорджоне, Тициан, Веронезе, Тинторетто

На берегу Адриатического моря, в заливе, тесно прижались друг к другу низкие острова. В IV—VI вв. здесь возник город мореплавателей и торговцев — Венеция, которую уже в X столетии стали называть «царицей Адриатики». Сюда стекались сокровища Востока и всех средиземноморских стран. Город рос, его украшали прекрасными сооружениями, облицованными мрамором, выложенными мозаикой, на площадях воздвигали каменные колонны, привезенные из далеких стран скульптурные памятники. В богатом торговом городе широко развивалось искусство. Наибольшего расцвета достигло оно в XV—XVI вв.

Венецианские живописцы XV в. получали заказы на картины главным образом от церкви. Чаще всего они изображали мадонну, торжественно восседающую на троне в окружении ангелов и святых. Яркие ткани с крупными восточными узорами широкими складками ниспадали с застывших, симметрично расставленных фигур. Полоса золотой парчи свешивалась за фигурой мадонны, служа ей фоном. Иногда в глубине картины виднелся далекий пейзаж — группы деревьев и горы на горизонте.



Джорджоне. Юдифь. Ок. 1502. Холст, масло (переведена с дерева). Государственный Эрмитаж. Ленинград.

Алые и сапфирово-синие краски венецианских картин сверкали, поражая своей яркостью и свежестью. *В Венеции раньше, чем в других*

«ХОРОШАЯ ЖИВОПИСЬ — ЭТО МУЗЫКА; ЭТО МЕЛОДИЯ».

МИКЕЛАНДЖЕЛО

городах Италии, стали применять масляные краски. Это было большим событием в живописи. Ведь масляные краски позволяют передавать свет, влажность, блеск так, как с помощью других красок, например темперы, этого передать не удавалось (см. ст. «Живопись»).

Во второй половине XV в. самым крупным художником Венеции был **Джованни Беллини** (1430—1516). Фигуры людей на его картинах написаны объемно, позы их естественны и в то же время неизменно величавы. При изображении неба ему удавалось передать глубину пространства, воздушность дали.

Но ученики Беллини — Джорджоне из Кастельфранко и Тициан Вечеллио оставили учителя далеко позади, открыв перед живописью своего времени новые возможности.

В своем родном городе **Джорджоне** (1477—1510) создал для церкви картину, известную под названием «Мадонна Кастельфранко» (ок. 1505. Картина осталась в алтаре капеллы собора в Кастельфранко, для которого была заказана в память о погибшем юноше). На первый взгляд картина кажется похожей на работы других учеников Беллини: мадонна изображена в центре на возвышении, внизу — двое святых (один из них — монах, другой — молодой воин в блестящих латах). Но главное в картине — ее эмоциональность, выразительность; все в ней подчинено грустному настроению. Мадонна, чуть придерживая на коленях младенца, задумчиво глядит на саркофаг у подножия трона. Выражение сдержанной печали объединяет неподвижные фигуры. Светлый и жизнерадостный пейзаж, виднеющийся вдали, оттеняет задумчивость фигур.

К началу XVI в. европейские художники научились уже подмечать особенности родной природы, однако пейзаж по-прежнему служил главным образом фоном для фигур. В картине «Гроза» (ок. 1505, Венецианская Академия) Джорджоне отвел пейзажу главную роль и показал определенное состояние природы — момент надвигающейся грозы: потемневшее небо пересекает молния. И что особенно важно — взволнованная природа находится в соответствии с душевным состоянием людей, изображенных на картине. В дальнейшем живописцы постоянно, чтобы подчеркнуть уныние, тревогу или радость человека, передавали в своих картинах ненастье, бурю или сияние солнца.

В эпоху Возрождения нередко изображали Юдифь — героиню древнего сказания — как символ героизма, подвига. Рискуя жизнью, она проникла в лагерь врагов и отрубила голову их предводителю. Джорджоне в своей картине «Юдифь» (ок. 1502) подчеркнул уверенность молодой женщины в собственной правоте, придав облику своей героини женственную прелесть и спокойствие. Лицо Юдифи освещено еле заметной нежной улыбкой, взор опущен; ее развевающаяся одежда, выделяясь на голубовато-зеленом фоне далекого пейзажа, переливается различными красками, от золотисто-розовой до вишнево-красной. Джорджоне передает переходы и оттенки цвета, чистые и глубокие тона тени. Богатство красок, их сочетаний, т. е. богатство колорита, характерное для венецианских живописцев, усиливает выразительность произведения.

В 1510 г. Джорджоне, еще молодой, погиб от чумы. Незаконченной осталась его картина «Спящая Венера» (1507—1508, Дрезденская галерея). В образе богини, спящей



Тициан. Портрет дамы в белом. 50-е годы XVI в. Холст, масло. Дрезденская галерея.



Я. Тинторетто. Битва архангела Михаила с сатаной. Конец 80-х годов XVI в. Холст, масло. Дрезденская галерея.

в тени холма, воплощено представление людей Возрождения об идеальной красоте. Работу погибшего друга закончил один из величайших мастеров Возрождения Тициан.

Тициа́н Вече́ллио (1477 или 1485—1576) прожил долгую жизнь. Произведения позднего периода его творчества сильно отличаются от ранних. Между 1500 и 1516 г. он написал ряд картин на евангельские, мифологические, аллегорические сюжеты. Их роднит энергия и сила цвета, тонкая и живая передача обнаженного тела, теплое сияние солнечного света.

1517—1530 годы — время, когда талант Тициана достигает зрелости, а слава его выходит за пределы Италии. Жизнерадостный дух, свойственный искусству Возрождения, в этот период пронизывает произведения Тициана. Художник свободно обращается с сюжетами, которые избирает. В «Празднике Венеры» (1518, Прадо, Мадрид) на лужайке резвится толпа маленьких амуров с голубыми крылышками: одни пускают стрелы друг в друга, другие дерутся или уплетают румяные яблоки.

В произведениях на религиозные сюжеты также свободно проявилось поэтическое воображение художника. Громадная картина «Ассунта» («Вознесение Марии», 1518, Венеция) изображает вознесение мадонны на небо. Однако фигура Марии ярко воплощает человеческие чувства: в закинутой голове, в восторженно поднятых руках выражены торжество, радость, сила и вдохновение. Энергичные, насыщенные цвета ее одежды на фоне светлого, сияющего неба создают настроение радостного торжества. Тициан в совершенстве владел искусством выражать чувства и настроения человека в сочетаниях красок.

Много сил отдавал художник портретной живописи. Окруженный почетом и восхищением современников, он жил богато и независимо. Венецианская знать, германский император и испанский король добивались согласия Тициана работать для них. Но он выполнял лишь те заказы, которые были ему по душе. В портретах Тициан не только добивался внешнего сходства, но и смело раскрывал черты характера. Угрюмым и недоверчивым выглядит на его портрете папа Павел III, мрачным и суровым — император Карл V. В портрете ученого Тициан подчеркивает одухотворенное выражение глаз, а в портретах знатных дам с таким же вниманием передает все складки и шитье, с каким относились к своим нарядам эти красавицы.

Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. 1495 — 1497. Роспись маслом и темперой на стене трапезной монастыря Санта-Мария делле Грацие. Милан.



Леонардо да Винчи. Мадонна с цветком (Мадонна Бенуа). Ок. 1478. Холст, масло (переведена с дерева). Государственный Эрмитаж. Ленинград.



Леонардо да Винчи. Мадонна с младенцем (Мадонна Литта). Ок. 1490. Холст, темпера (переведена с дерева). Государственный Эрмитаж. Ленинград.

(К ст. «Искусство итальянского Возрождения»)



2





3

1. С. Боттичелли. Рождение Венеры. 1480-е годы. Холст, масло. Галерея Уффици. Флоренция.

2. Пьеро делла Франческа. Победа Константина над Максенцием. 1452—1466. Фреска в церкви Сан-Франческо в Ареццо.

3. Тициан. Кающаяся Мария Магдалина. 1560—1565. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

4. П. Веронезе. Пир в доме Левия. До 1573. Холст, масло. Академия художеств. Венеция.

(*К ст. «Искусство итальянского Возрождения»*)

4



Братья ван Эйки. Гентский алтарь. 1426—1432. Дерево, масло. Церковь св. Бавона. Гент.

(К ст. «Искусство нидерландского Возрождения»)

В середине XVI в. Италия переживала тяжелые времена. Правда, Венеция, где жил Тициан, не подвергалась нападению чужеземцев, ее почти не коснулась и церковная реакция. Но художник не был равнодушен к судьбе других городов страны, — работы старого Тициана все сильнее выдают его скорбь и глубокую тревогу.

К 60-м годам XVI в. относится картина «Кающаяся Магдалина» (1560—1565; см. илл., стр. 136—137). Сюжет заимствован из легенды об отшельнице, оплакивающей грехи своей юности. Но у Тициана она превращается в своеобразное воплощение человеческого горя. Сдержанные, неяркие краски отвечают настроению глубокой скорби, охватившей женщину. Уверенное мастерство художника позволяет ему с величайшей убедительностью передать ее заплаканные глаза и застилающую их влажную пелену слез, блеск волнистых волос, сверкание стеклянной вазы в полумраке.

Необычным для той эпохи было произведение поздней поры творчества Тициана — «Св. Себастьян» (1570; см. илл., стр. 128—129). Согласно легенде, римский воин Себастьян принял христианство, за что и подвергся мучениям. Тело привязанного к дереву героя, в которое вонзаются стрелы врагов, как бы сливается с темными красками фона. Неважно — деревья, кусты или клубы дыма изображены там. Потоки краски, густой в свету и легкой, тающей в тени, передают движение, напряжение и в большей мере, чем страдальческое выражение лица, раскрывают трагический смысл события. На произведениях Тициана учились не только его младшие современники, они оказывали величайшее воздействие на европейскую живопись в течение столетий.

Крупнейшими художниками Венеции второй половины XVI в. были также Паоло Веронезе и Якопо Тинторетто.

Паоло Верон́езе (1528—1588) — великий мастер декоративной живописи, создатель громадных эффектных картин, украшающих потолки и стены Дворца дожей. Эти картины имеют аллегорические и мифологические сюжеты.

В своей колоссальной картине «Брак в Кане Галилейской» (1563, Лувр, Париж) Веронезе, воспользовавшись евангельским сюжетом в качестве предлога, изобразил пышный пир, красочную толпу нарядных гостей, музыкантов, слуг — все это на фоне великолепных архитектурных сооружений.

Живопись Веронезе отличается живостью и жизнерадостностью, гибкостью фантазии, яркой, сверкающей красочностью, тонким ощущением света. Впрочем, на поздних этапах творчества и в его искусство проникают тревожные, сумрачные настроения.

Вольное обращение с евангельскими сюжетами, свойственное Веронезе, в 70-х годах заставило насторожиться церковников: его даже вызывали в папский трибунал, требуя изменений в картине «Тайная ве́черя» (до 1573; см. илл., стр. 136—137), переименованной затем в «Пир в доме Левия».

Якопо Тинторе́тто (1518—1594) в юности сделал своим девизом слова: «рисунок Микеланджело, колорит Тициана». Сверкающая красочность роднит его живопись с искусством других венецианцев. Но у Тинторетто много оригинальных особенностей. В картине «Битва архангела Михаила с сатаной» (конец 80-х годов XVI в.) действие перенесено в воздух; все пространство заполнено струящимися потоками розовато-пепельных тонов. В своих поздних произведениях, по большей части сумрачных и взволнованных, Тинторетто передает оттенки трагических настроений своих героев, изображает толпы, захваченные порывом бурного чувства.

* * *

XVI век был периодом последнего высокого взлета итальянского искусства. Это, однако, не значит, что в последующие столетия оно не развивалось и не принесло мировой художественной культуре никаких ценностей. На рубеже XVI—XVII вв. большую роль в развитии европейской живописи сыграл Микеланджело Меризи да Карава́джо. Большой известностью пользовались итальянские живописцы XVII—XVIII вв. Доменико Фе́тти, Алессандро Маньяско и Джузеппе Мария Кре́спи. Традиции монументально-декоративной живописи итальянского Возрождения продолжал в XVIII столетии венецианец Джованни Баттиста Тье́поло.

В развитии европейской архитектуры и скульптуры большую роль сыграли мастера итальянского барокко, работавшие в XVII в. в основном в Риме. Центральной фигурой здесь был Джованни Лоренцо Берни́ни.

В XVII—XVIII вв. Италия уже не имела того влияния на другие европейские страны, какое имела она в эпоху Ренессанса. Но традиции ренессансной культуры помогали итальянским мастерам создавать памятники высокого значения.

■

ИСКУССТВО НИДЕРЛАНДСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Ван Эйки, Босх, Брейгель Старший

На надгробии замечательного нидерландского живописца Яна ван Эйка, похороненного в церкви св. Доната в городе Брюгге, было высечено:

Он писал и дышащие жизнью изображения людей,
И землю с цветущими травами,
И все живое прославлял своим искусством...

Неизвестный автор эпитафии прекрасно понял не только характер живописи Яна ван Эйка, но и источник очарования нидерландского искусства первой половины XV в.

Раннее нидерландское Возрождение, пришедшее на смену средневековью, можно сравнить с человеком, проснувшимся после долгого сна и с удивлением и восторгом увидевшим, как хорош окружающий мир. Все ему кажется прекрасным, исполненным глубокого смысла — и серебристый утренний свет, пронизывающий влажный воздух, и цветы, и тихие улочки с домами под остроконечными крышами, и очаг, и нехитрая домашняя утварь, и, конечно, люди.



Я. ван Эйк. Портрет четы Арнольфини. 1434. Дерево, масло. Национальная галерея. Лондон.

Рождение нового искусства на севере Европы происходило совсем не так, как в Италии. У Нидерландов (в XV в. Нидерланды включали в себя территорию современных Нидерландов, Бельгии, северо-восточной Франции и Люксембурга) не было античного прошлого, и Возрождение здесь оказалось значительно сильнее связанным с готическим искусством средневековья (см. ст. «Искусство средневековья в Западной и Центральной Европе»). В Нидерландах мы не встретим фресок, как в Италии, но зато в эпоху средневековья здесь, как и в других странах Северной Европы, процветало утонченное искусство книжной миниатюры. Иллюстрации рукописей выполнялись с таким виртуозным мастерством, такими сияющими красками, что книги превращались в настоящие драгоценности. Да они и ценились на вес золота.

Первые живописцы нидерландского Возрождения научились у миниатюристов средневековья точной, филигранной передаче деталей, яркости и светоносности красок. *Нидерландцы первыми стали стремиться к белизне грунта, к тому, чтобы он, просвечивая сквозь краску, делал ее еще ярче.*

Именно нидерландцам, требовавшим от краски сочности и насыщенности цвета, принадлежит честь усовершенствования техники масляной живописи, которая позже распространилась по всей Европе под названием фламандской манеры. Считают, что изобретателями этой техники были знаменитые братья **Губерт ван Эйк** (ок. 1370—1426) и **Ян ван Эйк** (ок. 1390—1441).

Прославленный Гентский алтарь (1426—1432; см. илл., стр. 136 — 137), созданный братьями ван Эйками, по своему содержанию как будто и не отличается от средневековой живописи. На его створках изображены процессии пророков и апостолов, величественная фигура бога. Однако в живописи Гентского алтаря уже нет условности и отвлеченности, свойственных средневековым произведениям искусства. Многие сцены здесь развертываются



И. Босх. Воз сена. Конец XV — начало XVI в. Дерево; масло. Прадо. Мадрид.

на фоне пейзажа или внутри обычного дома того времени, каждая деталь полна жизненной правды. Чувствуется, что художники любуются окружающим их миром,— так тщательно выписывают они каждую фигуру, каждое украшение одежды, веточку на дереве. Пространство в картинах ван Эйков как бы наполняется прозрачным, напоенным светом воздухом, вспыхивают в лучах света драгоценные камни и металл, а красочные ткани и меха кажутся настоящими. Художники стремятся увидеть прекрасное во всем — в простом кувшине и полотенце, в цветах, в каждой капле воды. Это стремление выразить восхищение миром, обыденной жизнью привело братьев к невиданной ранее утонченной живописной технике. Они не только передают цвет предметов, но и отраженный ими свет, окрашивающий окружающее пространство.

Ученые до сих пор спорят, пытаясь определить, какие сцены алтаря писал Губерт и какие его младший брат Ян. Очевидно, начал работу Губерт, а после его смерти заканчивал Ян. Можно предположить также, что наиболее новаторская живопись принадлежит Яну, более передовому, чем Губерт, который был еще связан с готическим искусством.

Ян ван Эйк — художник, математик и дипломат — был настоящим человеком Возрождения. Бургундский герцог Филипп Добрый, у которого Ян ван Эйк был придворным живописцем, говорил о нем: «Не найти равного в знании и в искусстве моему слуге и живописцу Яну».

С добрым вниманием к людям пишет Ян портреты современников, пытаясь (и это тоже новое в живописи Северной Европы) проникнуть в их духовный мир. Тишиной и сосредоточенным спокойствием веет от портрета четы Джованни и Джованны Арнольфини (1434), все здесь просто и значительно — и серьезные лица мужа и жены, и залитая рассеянным светом комната. Каждый предмет имеет определенный смысл: собачка — символ верности, туфли — семейственности, зеленый цвет платья Джованны — цвет весны и любви. Сзади на стене висит круглое зеркало — шедевр мастерства и миниатюрной живописи ван Эйка. В нем мерцает отражение персонажей картины.

Совершенное искусство ван Эйков как бы открыло глаза нидерландским мастерам XV в. и на возможности живописи, и на значительность реального мира. Блестящий и суровый **Рогир ван дер Вéйден** (1399—1464), умелый рассказчик **Дирик Бóутс** (ок. 1410—1475), исключительно талантливый и своеобразный мастер, ближе других подошедший к итальянскому Возрождению, **Гуго ван дер Гус** (ок. 1435—1482) завоевали нидерландскому искусству XV в. мировую славу. Даже в Италию стали приглашать северных художников, учась у них живописному мастерству.

В конце XV в. Нидерланды значительно богатеют. Это привлекает к ним опасное внимание соседних стран. Французские, английские, немецкие и, наконец, испанские феодалы стремятся завладеть страной (см. т. 8 ДЭ, ст. «Из истории нидерландской революции»). Жизнь становится лихорадочной и напряженной. В городах пылают костры, заседают трибуналы инквизиции, сжигают «ведьм», «колдунов» и «еретиков». И это страшное, напряженное время нашло своего художника — в небольшом провинциальном местечке Гертогенбосхе работал один из самых странных и загадочных мастеров во всей истории искусства **Иеронимус ван Áкен** (ок. 1450—1516), известный под именем **Босха.**

Как далеко саркастическое отношение Босха к людям от радостного гимна во славу человека художников итальянского Возрождения! Кажется, что художник перенес на свои полотна все ужасы инквизиции, все пороки своего времени. Его картины населены причудливыми и злобными существами: хвостатыми чудовищами, рыбами на конских ногах, невиданными пресмыкающимися. При этом виртуозная живописная техника Босха — резкие и трагические сочетания цветов, точность кисти — придает убедительную достоверность его самым причудливым чудовищам, рядом с которыми обычно беспомощно мечутся слабые фигурки испуганных людей. Так Босх пытался передать весь трагизм своего времени.

Босх, как ни один художник до него, связан с народом, с его суевериями, с его юмором и фольклором. Есть старая фламандская пословица: «Мир — стог сена: каждый берет из него то, что удается ухватить»; и Босх пишет картину «Воз сена» (конец XV — начало XVI в.). Среди мирного и вполне реального пейзажа разворачивается бессмысленная жизнь людей, гонимых жаждой наживы и удовольствий. Все человечество оказывается во власти злых сил, и за повозкой с сеном спешат не только простые люди, но и император, и даже сам папа — глава католической церкви.

Искусство Босха интересно тем, что в свои композиции на религиозные темы он вводит бытовые и пейзажные мотивы.

П. Брейгель Старший. Охотники на снегу. 1565. Дерево, масло. Художественно-исторический музей. Вена.



П. Брейгель Старший. Слепые. 1568. Дерево, масло. Неаполь, музей.



(К ст. «Искусство нидерландского Возрождения»)



А. Дюрер. Св. Иероним в келье. Ок. 1514. Гравюра на меди.

(К ст. «Искусство немецкого Возрождения»)



П. Брейгель Старший. Крестьянский танец. 1567. Дерево, масло. Художественно-исторический музей. Вена.

Тот, кто читал замечательный роман Шарля де Костера «Легенда о Тиле Уленшпигеле», знает, что в нидерландской революции, в борьбе с испанцами за свою независимость, борьбе жестокой и беспощадной, участвовал весь народ. Так же как и Уленшпигель, свидетелем и участником этих событий был и крупнейший нидерландский художник **Питер Бре́йгель Старший** (между 1525 и 1530—1569).

Художник-мыслитель, напряженно думающий о смысле существования человека, Брейгель намного опередил свое время. Его яркому таланту было тесно в рамках общепринятых сюжетов и даже жанров современной ему живописи.

Европейское искусство того времени не знало настоящего пейзажа — природа была лишь фоном, сценой, на которой действовали люди. И только Брейгель открыл для живописи полную самостоятельного значения жизнь природы, смысл смены времен года, величие и красоту пейзажа.

Совсем молодым художником Брейгель ездил в Италию, где работали тогда Микеланджело и великие венецианцы, но его индивидуальность оказалась слишком сильной для того, чтобы поддаться влиянию даже таких мастеров. Гораздо сильнее и важнее для Брейгеля оказались впечатления от грандиозных панорам моря и Альпийских гор. Природа стала главным героем его произведений. И вместе с легкими и точными линиями путевых рисунков Брейгеля в мировое искусство вошел пейзаж.

Позже, уже зрелым мастером, Брейгель написал знаменитую серию пейзажей «Времена года». Огромные пространства гор, лесов, полей живут в прекрасных картинах художника размеренно, величественно и закономерно.

Брейгель — прекрасный живописец. Он отлично использует контрасты цвета, виртуозность линий миниатюриста сочетается у него с необычной для художника XVI в. свободой

кисти, с легкими, упругими, непринужденными мазками. Точности и выразительности его силуэтов могут позавидовать лучшие рисовальщики мирового искусства. Темные силуэты охотников из картины «Охотники на снегу» (1565; см. илл., стр.140—141) так резко выделяются на белом снегу, что у зрителя создается очень точное ощущение зимы и холодного прозрачного воздуха. Пейзаж тут главный герой, но теплые тона домов вдали и крохотные фигурки на зеленоватом льду катка делают его как бы обжитым, близким человеку.

Доброжелательное внимание художника привлекают простые крестьяне. И здесь Брейгель стал первооткрывателем нового жанра — *бытового крестьянского*, получив за это от потомков прозвище Мужицкий.

В таких картинах, как «Крестьянский танец» (1567), простые люди совершенно вытеснили евангельских и аллегорических персонажей. Брейгель изучает своих героев пристально и строго, тщательно передавая их силу, грубоватость, простоту и решительность.

Благодаря Брейгелю мы хорошо представляем людей, с ножами и топорами в руках отстаивавших независимость своей родины от иноземных захватчиков.

Все мрачнее и пессимистичнее становится искусство художника к концу 1560-х годов, когда испанцы пытались жестокостью сломить дух свободолюбивого народа. Солдаты короля Филиппа II врываются в деревни, пылает Антверпен — город, где работал мастер. В 1568 г., незадолго до смерти, Брейгель пишет свою самую значительную и мрачную картину «Слепые» (см. илл., стр. 140—141).

Спокоен, ясен и тих скромный деревенский пейзаж, неподвижен влажный воздух. Но вот на окраине села появляется странная процессия: шесть слепцов, держась за посохи друг друга, неотвратимо движутся ко рву с водой. Страшные, незрячие лица, на которых ясно написано непонимание того, что происходит. Все это находится в мучительном противоречии с красотой, разумным порядком и равнодушием природы. Здесь Брейгель выразил свое горькое разочарование в людях, неверие в их осмысленную, плодотворную деятельность.

На такой трагической ноте кончается нидерландское Возрождение. Вклад нидерландцев в историю мирового искусства велик и важен. Мы и сейчас любуемся драгоценными картинами ван Эйков, удивляемся буйной фантазии Босха, восхищаемся пейзажами Брейгеля и его умением так остро выразить свое бурное, героическое и вместе с тем трагическое время.

■

ИСКУССТВО НЕМЕЦКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР (1471 — 1528)

В середине 90-х годов XV в. в Италию приехал молодой немецкий художник. Путешествовать в Италию не было в обычае у немецких живописцев, и молодой немец был одним из немногих, кто решился на это.

Италия, родина Возрождения, произвела на него огромное впечатление. Его увлекло светлое искусство этой страны и многоликая жизнь итальянских городов. Но еще больше он был поражен образованностью итальянских художников, тем уважением и почетом, каким они пользовались у себя в стране. Как это было не похоже на его родную Германию!

«АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР БЫЛ ЖИВОПИСЦЕМ, ГРАВЕРОМ, СКУЛЬПТОРОМ, АРХИТЕКТОРОМ И, КРОМЕ ТОГО, ИЗОБРЕЛ СИСТЕМУ ФОРТИФИКАЦИИ...»

Ф. ЭНГЕЛЬС

Вернувшись домой, художник написал автопортрет (1498), изобразив себя не простым ремесленником, каким был в те годы в Германии художник, а богато одетым дворянином. Руки спокойно сложены, глаза внимательно и с достоинством смотрят на зрителя. Это свободный и независимый человек, знающий себе цену. На картине подпись — «Альбрехт Дюрер».

Альбрехт Дюрер был величайшим художником и новатором немецкой живописи. Он родился в Нюрнберге, городе, где процветало книгопечатание. Отец Дюрера был золотых дел мастер. Первые навыки рисования Дюрер получил в мастерской отца. Заметив, однако, что сын проявляет больше склонности к жи-



А. Дюрер. Автопортрет. 1498. Дерево, масло. Прадо. Мадрид.

вописи, чем к ювелирному делу, Дюрер-старший отдал пятнадцатилетнего Альбрехта в учение к нюрнбергскому живописцу Вольгемуту. Через четыре года Дюрер отправился в обязательное для каждого начинающего художника путешествие по немецким городам. Он должен был усовершенствовать свое искусство, чтобы получить звание мастера. А затем он совершил свое первое путешествие в Италию, о котором вы уже знаете.

Дюрер жил в тревожное и бурное время. С конца XV в. Германия была охвачена революционным движением. Восставали крестьяне, волновались города. Всеобщее недовольство вызывала католическая церковь, нещадно обиравшая и обманывавшая народ. Это было время Реформации и Великой крестьянской войны (см. т. 8 ДЭ, ст. «Реформация в Европе»). В эти годы передовые люди Германии — ученые, писатели, художники стремились противопоставить невежеству католических священников, диким суевериям, которые поддерживала церковь, научные знания, мысли о нравственном достоинстве и земной красоте человека.

Разносторонность интересов, столь характерная для людей Возрождения, отличала и Дюрера. Он писал картины, создавал гравюры на дереве, одним из первых обратился к гравюре на медных досках, был инженером и архитектором, изучал математику, был теоретиком искусства, читал древних авторов, сочинял стихи.

Одиннадцать лет спустя после первой поездки в Италию, уже признанным мастером, Дюрер вновь отправился в Венецию. Он удивил итальянцев тонкостью своего искусства, но и сам многому научился у них. От итальянских теоретиков искусства перенял Дюрер учение о пропорциях человеческого тела, а впоследствии и сам внес много нового в науку о пропорциях. Результаты своих исследований и наблюдений художник изложил в «Четырех книгах о пропорциях».

В 1520—1521 гг. Дюрер путешествовал по Нидерландам. И где бы он ни был, он везде рисовал. Художник заносил в свои путевые альбомы горные пейзажи и виды городов, зайца и носорога, портреты встречных людей. Его привлекали нравы и обычаи страны, одежда, местные достопримечательности и диковинные вещи. Эти рисунки помогали ему потом создавать картины и гравюры.

Дюрер создал свыше 200 гравюр, которые красноречиво рассказывают о разнообразных интересах художника. Современник крестьянских войн, Дюрер с явной симпатией изобразил простых крестьян («Три крестьянина», ок. 1497). Глубокой правдой и близостью к жизни отличаются и его произведения на религиозные темы. Смутное время религиозных споров и феодальных распрей Дюрер отразил в гравюрах, иллюстрирующих «Апокалипсис» [1] (1498). Мрачные видения церковной книги художник как бы переносит в современность. Вот четыре фантастических грозных всадника на лохматых конях — война, мор, нужда, смерть — топчут копытами всех людей, не выделяя ни богатых, ни знатных. Вот епископа пожирает дьявол, а праведниками оказались люди низших сословий. Ясно, кому отдавал свои симпатии художник.

---

[1] «Апокалипсис» — раннее христианское произведение, помещенное в конце Евангелия. Оно излагает в виде фантастических видений предсказания о «конце света», «страшном суде», об установлении на земле «вечного царства» Христа и праведников.

На одной из лучших своих гравюр — «Святой Иероним в келье» (ок. 1514; см. илл., стр. 140—141) Дюрер изобразил старого отшельника похожим на ученого своего времени. На полках стоят книги, на стене — песочные часы, на подоконнике лежит череп. В комнате царит тишина; заснули лев и собака — верные спутники Иеронима. С виртуозным мастерством передает художник мягкий свет, льющийся из окна, все мелочи обстановки кельи.

Искусство Дюрера-гравера восхищало современников. Знаменитый Эразм Роттердамский восторженно восклицал: «Чего только он не может выразить в одном цвете, т. е. черными штрихами! Тень, блеск, выступы и углубления... огонь, лучи, молнии, пелену тумана, все ощущения, чувства, наконец, саму душу человека».

Не менее велик Дюрер и в живописи. Каллиграфически точная линия рисунка сочеталась в его живописных работах с насыщенными глубокими красками. Святые на его картинах — это живые люди, сильные душой и телом. Его мадонна с младенцем Христом («Мария с младенцем», 1512) столь же красива, как и молодая венецианка, которую Дюрер написал в Италии в 1505 г. (обе картины в Художественно-историческом музее в Вене). А в «Четырех апостолах» (1526, Мюнхен), спорящих о книгах, которые они держат в руках, Дюрер создал монументальные образы, воплощающие черты различных человеческих характеров. Дюрер особенно любил изображать своих современников. Он создал большое количество портретов — живописных, награвированных или просто рисунков. Среди них и волевой, порывистый неизвестный молодой человек («Молодой человек», 1512), и спокойный умный друг художника Хольцшуэр («Иероним Хольцшуэр», 1526; один портрет хранится в Дрездене, другой — в Берлине).

ДРУГИЕ МАСТЕРА НЕМЕЦКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Кранах Старший, Гольбейн Младший, Грюневальд

Значительным мастером немецкого Возрождения был **Лу́кас Кра́нах Старший** (1472—1553). Кранах много путешествовал, однако бо́льшую часть своей жизни провел при дворе саксонских князей в Виттенберге. Как придворный художник и камердинер князя, он писал парадные портреты, многочисленные картины на религиозные и мифологические темы, украшал залы для приемов и празднеств. Помимо этого, Кранах должен был изображать наиболее значительные события при дворе. Одна из картин художника запечатлела княжескую охоту — любимое развлечение знати (1529, музей, Вена).

Кранах одним из первых в Германии стал писать природу родной страны. Пейзаж присутствует у него и в картинах религиозного содержания. В сцене «Отдых на пути в Египет» (1504) мохнатые ели уютно обступили усталых путников: мадонну с младенцем Иисусом и ее мужа Иосифа. Перед мадонной и шаловливыми ангелами — сплошной ковер трав и цветов.

Кранах написал много портретов. Художнику позировали важные герцоги в шитых золотом одеждах, кокетливые придворные дамы, ученые, погруженные в раздумье. Но больше всего ему, пожалуй, удался портрет Мартина Лютера (1532, Дрезденская галерея). Со знаменитым реформатором церкви живописца связывала долголетняя дружба. Правдиво, без прикрас передает Кранах некрасивое, но мужественное лицо Лютера, сдвинутые брови, энергичный поворот головы.

Другой замечательный немецкий портретист, **Ганс Го́льбейн Младший** (1497—1543), не найдя возможности работать в Германии, рано покидает родной город Аугсбург. Он поселяется в Швейцарии, в Базеле — крупном центре книгопечатания.

В Базеле Гольбейн иллюстрирует книги, расписывает фасады домов, создает рисунки для гравюр. «Пляска смерти» (1524—1526) — наиболее значительная серия его гравюр. Это маленькие, тщательно сделанные гравюрки. На них смерть в виде скелета неотступно преследует всех. Ее приближение обнажает человеческие пороки. Смерть хватает монаха, прячущего толстый кошелек; обернувшись восставшим крестьянином, она наносит удар графу. Смерть выглядывает из-за трона римского папы, подгоняет на поле тощую лошадь пахаря.

Работа над иллюстрированием книг сблизила Гольбейна с видными книгоиздателями, писателями, учеными. Другом художника был автор знаменитой едкой сатирической книги «Похвальное слово глупости» Эразм Роттердамский (см. т. 11 ДЭ, ст. «Дезидерий Эразм



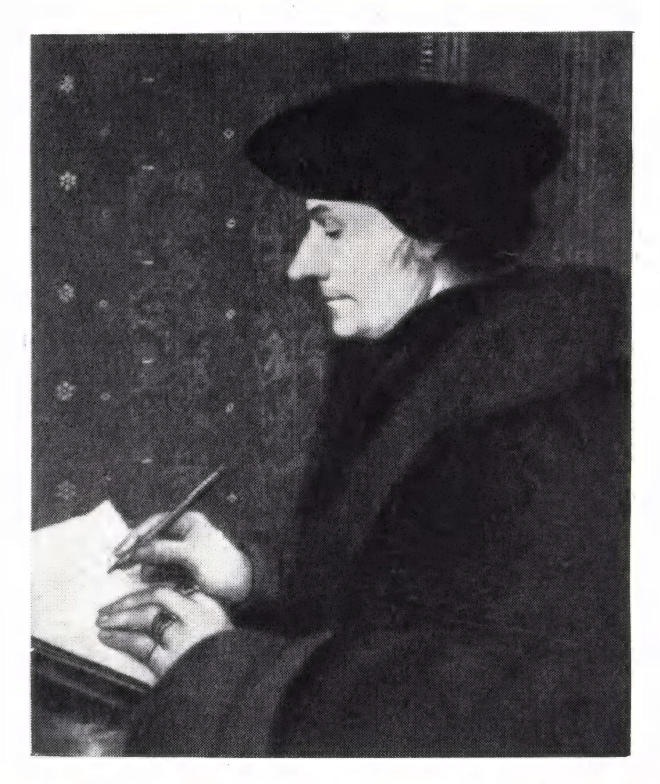
Л. Кранах Старший. Отдых на пути в Египет. 1504. Дерево, масло. Картинная галерея. Берлин.

Роттердамский»). Гольбейн оставил нам замечательный портрет Эразма в профиль (1523) с рукописью в руках. Художник тонко уловил и передал умную и ироническую усмешку немецкого гуманиста.

В портрете молодого купца Георга Гисе (1532, Берлин, музей) Гольбейн уделил большое внимание обстановке, в которой жил его герой. Гисе сидит за столом в своей конторе. Перед ним лежат перья, печать, конторская книга. К стене прикреплены долговые записки, на полочке — весы для взвешивания золота. И каждый предмет Гольбейном тщательно выписан.

Гольбейн часто писал портреты людей незаурядных, выделявшихся своими способностями и умом. Таков Шарль де Моретт, посланник французского короля в Англии (1534—1535; см. илл., стр.128—129). Моретт облачен в богатые одежды, на груди — золотая цепь. Сила и внутренняя энергия угадываются в суровом лице этого человека, в жесте руки, обхватившей кинжал.

Портрет Моретта был написан в Лондоне, куда Гольбейн переехал в конце своей жизни.



Г. Гольбейн Младший. Портрет Эразма Роттердамского. 1523. Дерево, масло. Лувр. Париж.



М. Грюневальд. Распятие. Деталь: Мария и Иоанн (Изенгеймский алтарь). Ок. 1512—1516. Дерево, масло. Музей в Кольмаре. Германия.

Здесь он стал придворным художником английского короля Генриха VIII. Помимо парадных живописных портретов членов королевской семьи и приближенных короля, Гольбейн создал в это время много карандашных портретов. Они написаны легкими, уверенными штрихами и нередко подцвечены цветным мелком.

Сложной и трагической была судьба художника **Матиаса Грюневальда** (р. после 1460—1528). За свою приверженность идеалам реформации и сочувствие восставшим крестьянам он лишился места при епископском дворе в Майнце, где считался придворным художником, вынужден был бежать и лишь чудом избежал суда церкви. Его живопись выделяется редкой для немецких художников эмоциональной насыщенностью цвета.

Грюневальд писал картины исключительно на религиозные сюжеты. Но в них он умел поведать о мыслях и чувствах, которые волновали его современников. Наиболее известная работа Грюневальда — алтарь для монастыря в Изенгейме (ок. 1512—1516). Как правило, алтарь имел три створки, на которых изображались религиозные сцены. Обычно створки были закрыты, а во время богослужения их открывали. Поэтому алтари украшались как снаружи, так и изнутри.

На внешних сторонах створок Изенгеймского алтаря Грюневальд изобразил распятого Христа. Его израненное, кровоточащее тело выделяется на фоне иссиня-черного неба. Подлинное горе охватило людей, пришедших к распятию. Мать Христа, обессилев, падает на руки стоящего рядом человека. Плача, взметнула вверх руки Мария Магдалина. Сумрачны и суровы краски, которыми написал художник эту сцену. Образ истерзанного Христа напоминал о мучениях и кровавых расправах, которым подвергались восставшие крестьяне.

Но вот открываются створки, и перед зрителем возникает радостная сцена. Светлеют краски. Лучи солнца заливают горный пейзаж и дали равнины. Молодая мадонна нежно склонилась к младенцу, бережно поддерживая его руками. Улыбка играет на губах женщины, лицо озарено счастьем материнства. Ангелы славят светлую радость и мир.

О счастье и мире мечтали многие современники Грюневальда в раздробленной, обессиленной феодальными распрями Германии. Мечтам этим не суждено было сбыться. Поражение народного движения, победа князей на долгие годы задержали развитие Германии, ее культуры.

* * *

Из статей этого раздела вы узнали, что изобразительное искусство эпохи Возрождения в разных странах имело свои особенности. Но подчеркнем еще раз, что общим и главным для искусства этого времени был реализм.

Реализм искусства эпохи Возрождения был большим шагом вперед от символического и условного искусства средневековья. Перед глазами художников XIV—XV вв. открылась красота человеческого тела и окружающей природы. Живой интерес к человеку, его переживаниям, мыслям и поступкам породил в живописи, скульптуре, графике жизненный, яркий и сложный образ человека, и прежде всего человека — деятеля, мыслителя, героя.

В реализме, в любви к жизни, к человеку, ко всему окружающему миру — неиссякаемая сила искусства эпохи Возрождения.

■



Дрезденская картинная галерея

ГДР, Дрезден

История Дрезденской галереи восходит еще к XVI в. По обычаю времени, саксонские курфюрсты начали собирать в своем дрезденском дворце (Дрезден был столицей Саксонии) различного рода этнографические редкости — старинное оружие, редкие минералы, драгоценности, хитроумные инструменты, а также монеты, гравюры, картины. Такие собрания назывались кунсткамерой.

Но только в XVIII в. наступила для Дрездена настоящая пора коллекционирования живописи. Август III, курфюрст саксонский и король польский, не жалея никаких средств на покупку картин, довел до полного истощения государственную казну. Покупались не только отдельные произведения, но и целые коллекции; чуть ли не каждый день в адрес галереи приходили ящики с новыми приобретениями.

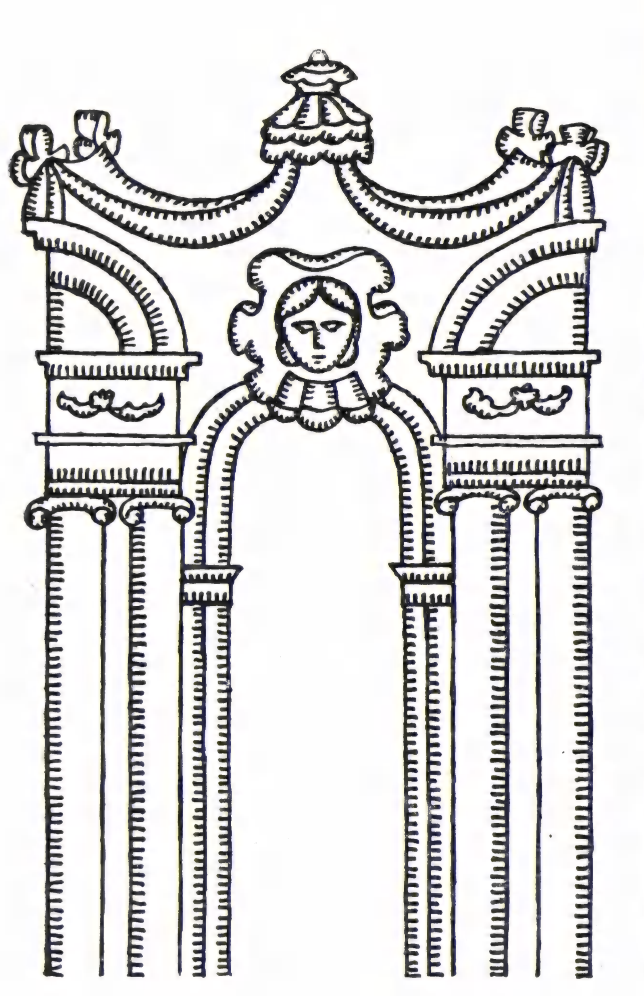
В 1754 г. у монахов монастыря Сан-Систо в итальянском городе Пьяченца была куплена картина, украшавшая главный алтарь монастырской церкви. Это была «Сикстинская мадонна» Рафаэля. Итальянское искусство эпохи Возрождения занимает значительное место в дрезденской коллекции. Здесь хранится «Динарий кесаря» Тициана, «Мадонна семейства Куччина» Веронезе, «Св. Себастьян» Антонелло да Мессина и «Спящая Венера» Джорджоне.

Голландское искусство представлено шедеврами Вермеера Дельфтского —«Девушка, читающая письмо», «У своднн», Рембрандта — «Автопортрет с Саскией на коленях» и др. Среди полотен испанских художников есть портреты Веласкеса, «Молитва св. Бонавентуры» Сурбарана и «Святая Инеса» Рнберы. Среди полотен немецких художников — «Портрет молодого человека» Дюрера.

Первоначально коллекция, находившаяся в помещениях дворца курфюрста, была придворной галереей. В 1855 г. было построено специальное здание, которое вошло в замечательный архитектурный ансамбль, созданный в XVIII в., — так называемый Цвингер. В этом новом здании состоялось торжественное открытие Дрезденской картинной галереи — ее сокровища стали доступны для обозрения. С тех пор Дрезден стал местом паломничества любителей искусства и художников из разных стран. Сюда приезжали и русские писатели и живописцы — Достоевский, Белинский, Суриков, Репин, Крамской, Поленов.

В последние месяцы второй мировой войны, когда гитлеровская Германия оказалась на краю гибели, фашисты спрятали сокровища Дрезденской галереи в различных тайниках. Картины должны были быть взорваны. В первые же дни после капитуляции Германии советское командование занялось розысками картин. Были раскрыты потайные убежища, где картины ждали своей гибели. Фашисты не успели их взорвать, но творениям замечательных художников и без того угрожала неминуемая гибель: они погибли бы или от жары (те, что находились на чердаке), или от сырости (те, что находились в штольне, почти затопленной водой). Многие из найденных картин находились уже в опасном состоянии — потрескались, осыпались. Их перевезли в Москву для длительного «лечения» — реставрации. В 1955 г. спасенные советскими воинами и реставраторами картины Дрезденской галереи были выставлены в залах Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве. Их посмотрели сотни тысяч любителей искусства из разных городов нашей страны. Картины были возвращены немецкому народу, и сейчас они висят на старом месте, в Дрездене, который снова стал городом замечательной художественной галереи.







ИСКУССТВО КОНЦА XVI—XVIII в.

ФЛАМАНДСКОЕ ИСКУССТВО XVII в.

ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС (1577 — 1640)

Если любого бельгийского школьника спросить, кто самый великий его соотечественник, он без колебаний ответит: «Ру́бенс». Этот художник жил три столетия тому назад во Фландрии, ныне входящей в состав Бельгии.

В годы нидерландской буржуазной революции конца XVI в. фламандскому народу, несмотря на героические усилия, не удалось освободиться от владычества монархической Испании (см. т. 8 ДЭ, ст. «Из истории нидерландской революции»). Но подъем, вызванный революционной борьбой, определил высокий расцвет фламандской культуры XVII в. Ведущую роль приобрела тогда живопись. Ее представители — Рубенс, его ученики и сподвижники ван Дейк, Снейдерс, Йорданс, Броувер и Тенирс—завоевали немеркнущую известность.

Всех фламандских художников объединяло стремление запечатлеть реальную жизнь, полную движения и бесконечного разнообразия. Связанные в своем творчестве с заказами католической церкви и знатных дворян, фламанд-

---

На фотографии: Рембрандт. Автопортрет с Саскией на коленях (деталь).

ские живописцы часто обращались к религиозным и мифологическим сюжетам. Они писали также многочисленные портреты и сцены народных празднеств, пейзажи и натюрморты. Причем все их полотна объединяет стремление к героичности образов, к широкому размаху композиций, сочной и звучной красочности. Фламандская живопись XVII в.— подлинный гимн силе и мужеству человека, богатству и красоте природы.

В творчестве Питера Пауля Рубенса все эти особенности искусства Фландрии проявились наиболее отчетливо и ярко. Круг его тем необычайно широк и созданные им образы составляют целый мир, наполненный борьбой и страстями. Великий русский художник И. Е. Репин, восхищавшийся Рубенсом, писал: «Трепет и блеск органической жизни никому другому не удалось вызвать на полотне с такой силой и яркостью красок, как Рубенсу».

Первые годы своей творческой жизни Рубенс провел в Италии, где быстро завоевал известность. Вернувшись в 1608 г. на родину, он стал придворным живописцем испанского наместника во Фландрии. Перегруженный заказами на украшение различных дворцов и церквей, он начинает работать с большой группой помощников-учеников. До сих пор сохранился в Антверпене дом (превращенный ныне в музей), который был мастерской и жилищем художника.

Рубенс был одним из самых образованных людей своей эпохи. Он глубоко знал и любил античную литературу и искусство, свободно владел несколькими современными и древними языками. Правители Фландрии, зная его выдающийся ум и блестящий дар слова, не раз давали ему дипломатические поручения. Но главным для Рубенса всегда было искусство. Известен такой любопытный рассказ современника. Однажды в Лондоне один придворный, увидев, что посол Фландрии Рубенс стоит за мольбертом, удивленно спросил: «Господин посол развлекается живописью?» На это Рубенс ответил: «Напротив, это скорее художник развлекается иногда ролью посла».

Рубенс много и увлеченно работал над большими, монументальными произведениями. Таков выполненный им в 1611 г. для Антверпенского собора алтарный образ «Воздвижение креста» (Антверпен, собор). На огромной картине изображен распятый Христос. Это сильный, мужественный человек, побежденный своими противниками. Мускулистые фигуры палачей, их энергичные движения



П. П. Рубенс. Портрет камеристки. Ок. 1625. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

придают всей сцене характер напряженной борьбы. Не евангельское повествование, а могучее дыхание жизни захватывает зрителя при взгляде на эту картину.

В многочисленных картинах, посвященных охоте на хищников (львов, тигров, кабанов), Рубенс передает величайшее напряжение сил людей и животных, бурную динамику схватки (см. илл., стр.160—161).

Так же сильно и горячо, как человека, любил Рубенс природу. Он писал величественные пейзажи с горными далями, вздымающиеся скалы, стремительно несущиеся облака. Художник хотел передать в картинах борьбу сил природы, ее могущество.

Много у Рубенса и исторических произведений. Его знаменитая серия полотен «Жизнь Марии Медичи» (1622—1625) представляет собой грандиозный декоративный ансамбль, состоящий из 21-й большой картины. Здесь он вводит аллегорические образы и мифологические персонажи и в то же время изображает

рядом с ними реальные исторические лица. С большой достоверностью воссоздана торжественная церемония в картине «Коронация Марии Медичи» (Лувр, Париж). Лица написаны с портретной точностью, костюмы исторически верны. Художник показал даже особенности архитектуры собора, где происходила коронация.

На всем протяжении своего творчества Рубенс работал и как портретист, хотя эта область искусства никогда не являлась для него основной. Лучшие его портреты — это не парадные изображения богатых заказчиков, а те, которые он писал с людей, близких ему или чем-либо особенно привлекших его внимание. К ним принадлежит хранящийся в Государственном Эрмитаже «Портрет камеристки» (ок. 1625) — один из самых замечательных портретов XVII в. по своей одухотворенности и мастерству живописи.

На портрете изображена скромная девушка, камеристка испанской наместницы во Фландрии. Имя ее нам неизвестно. Рубенс с любовью написал ее большие зеленоватые глаза, искусно передал тонкую кожу лица, красивые очертания носа и рта, пряди рыжеватых волос. А сколько живости и ума, задумчивости и нежности в лице камеристки! Пленителен женский образ, созданный Рубенсом и на другой картине — «Портрет Елены Фоурмен с детьми» (ок. 1636; см. илл., стр. 152—153).

В сотнях рубенсовских картин встает перед нами яркий, красочный мир. Его герои — это люди мужественные и энергичные; красота была для художника неразрывно связана с силой и здоровьем. Он умел мастерски соединять на полотне многочисленные фигуры, находить красноречивые позы и жесты. Каждая деталь в его картинах связана с общим замыслом. В своей живописной технике Рубенс пользовался лессировкой, т. е. писал тонкими слоями полупрозрачных, жидко разведенных красок, просвечивающих одна из-под другой. Этим Рубенс достигал удивительного богатства оттенков, одновременно объединяя их общим золотистым колоритом. Все в его картинах чрезвычайно конкретно и почти осязаемо: гладкость человеческой кожи и шелковистость волос, различные ткани и блеск металла, прозрачная глубина воздуха и совсем иная прозрачность текущей воды.

На произведениях великого мастера учились и продолжают учиться многие поколения художников. Особенно велико было его влияние на современных ему фламандских живописцев.

УЧЕНИКИ И СПОДВИЖНИКИ РУБЕНСА

Ван Дейк, Снейдерс, Йорданс, Броувер, Тенирс

Один из них — **Антонис ван Де́йк** (1599—1641) создавал очень близкие к манере Рубенса религиозные и мифологические композиции. Однако, будучи художником не столь бурного, как у Рубенса, темперамента, он вносил в свои картины черты сдержанности и спокойствия.

Особенно прославился ван Дейк своими портретами. Работая одно время в Италии, потом в родном Антверпене, а в последние годы жизни в Англии, ван Дейк писал портреты зажиточных горожан с их женами и детьми, художников, врачей, дипломатов, знатных вельмож и членов английской королевской семьи. Разнообразие человеческих характеров, в которые он умел глубоко проникать, заставляло его все время искать различные приемы их художественного воплощения. То он пишет только голову, то фигуру в рост или по пояс, меняет



А. ван Дейк. Автопортрет. Конец 1620-х — начало 1630-х годов. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

гамму красок от строгих темных тонов до ярких и нарядных, ищет наиболее выразительные позы и движения рук, подбирает соответствующий фон и предметы обстановки. Все эти средства используются для того, чтобы создать неповторимый образ, показать в людях бесконечное разнообразие их индивидуальных особенностей. Даже официальные парадные портреты, написанные ван Дейком по заказам вельмож, до сих пор поражают жизненностью своих характеристик.

Близким другом и помощником Рубенса был **Франс Снéйдерс** (1579—1657) — крупнейший мастер фламандского натюрморта и анималистической живописи (см. илл., стр. 160— 161). Нередко Снейдерс писал также фрукты и животных в произведениях Рубенса. Его собственные картины прославляют богатство и многообразие природы, окружающей человека. Бархатистые тона персиков, матовый блеск винограда и слив, прозрачность ягод красной смородины так же удавались художнику, как серебристая чешуя рыб, мохнатая шерсть медведей и собак, причудливо яркие перья птиц.

После смерти Рубенса и ван Дейка главой фламандской школы стал **Якоб Йóрданс** (1593—1678). Он писал картины на самые различные темы, но наибольшей известностью пользуются его жанровые бытовые композиции. Такова картина «Король пьет» (ок. 1638, Эрмитаж, Ленинград). Это сценка веселой пирушки в богатом фламандском доме. Среди разгоряченных вином, оживленных лиц выделяется старик в бутафорской короне, провозглашенный на этот вечер «королем». Чувствуется, что сам художник захвачен весельем пирующих. Его герои шумны и грубоваты, но подкупают своей искренностью и непринужденностью.



Д. Тенирс Младший. Обезьяны в кухне. 1650-е годы. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.



П. П. Рубенс. Портрет Елены Фоурмен с детьми. Ок. 1636. Холст; масло. Лувр. Париж.

(К ст. «Питер Пауль Рубенс»)



Рембрандт. Возвращение блудного сына. Между 1663—1668. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

(*К ст. «Рембрандт ван Рейн»*)



Я. Вермеер Дельфтский. Девушка, читающая письмо. Вторая половина 50-х годов XVII в. Холст, масло. Дрезденская галерея.

(*К ст. «Мастера голландской живописи»*)



Д. Веласкес. Менины. 1656. Холст; масло. Прадо. Мадрид.

(К ст. «Диего де Сильва Веласкес»)

Другой замечательный фламандский живописец — **Адриан Бро́увер** (1606—1638), учившийся в Голландии, посвятил свое творчество жизни простых людей — крестьян и городской бедноты. Он любил изображать несложные операции деревенского лекаря, сцены в кабачке, скромные пейзажи родины. Броувер зорко подмечал характерные позы и движения людей, мимику лиц, разнообразие человеческих эмоций. Его живопись убеждала зрителя, что мир обыденной жизни достоин искусства. Картины Броувера, как правило, маленького размера, исполнены очень тщательно и тонко и отличаются мягкими, теплыми красками, с отдельными более яркими цветовыми акцентами.

Ученик Броувера **Давид Те́нирс Младший** (1610—1690) интересовался праздничной стороной жизни. Нарядно одетые тенирсовские крестьяне, показанные в моменты отдыха и веселья, далеки от правдиво изображенных героев Броувера. Характерное для художника стремление к занимательности сказалось и в такой его забавной по сюжету картине, как «Обезьяны в кухне» (1650-е годы). Обезьяны едят, приготовляют пищу, играют, подобно людям, в карты. Тонкий серовато-оливковый колорит этой картины, мастерство в передаче пространства и освещения, искусность выполнения отдельных предметов выявляют лучшие стороны живописного таланта Тенирса. Разнообразное по тематике и значительное по мастерству искусство Тенирса завершило блестящий расцвет фламандской живописи XVII в. ■

ГОЛЛАНДСКОЕ ИСКУССТВО XVII в.

МАСТЕРА ГОЛЛАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ

Гальс, Вермеер Дельфтский, Геда, ван Гойен, Рейсдаль

В каждом музее западноевропейского искусства почетное место отведено обычно небольшим по размерам картинам голландских художников XVII в. В них с любовью рассказано о людях, населявших эту маленькую страну, об их жизни, вкусах и интересах.

Народ, который насчитывал всего 2 млн. человек, сумел в годы нидерландской революции конца XVI в. освободиться от испанского владычества и добиться национальной свободы (см. т. 8 ДЭ, ст. «Из истории нидерландской революции»). Победа в длительной и упорной борьбе повлекла за собой подъем всех сторон хозяйственной и культурной жизни страны. Голландию той поры Маркс называет «*образцовой капиталистической страной XVII столетия*». Высокого развития достигают точные и естественные науки, философия, искусство и литература. Голландские корабли можно было встретить во всех морях мира, а голландские ткани — полотна и сукна — славились далеко за пределами страны.

Голландские художники XVII в. — Рембрандт, Франс Гальс, Вермеер Дельфтский, Якоб Рейсдаль, Остаде, Терборх, Ян Стен, Питер де Гох и многие другие в своих картинах донесли до нас природу страны, облик людей, их чувства и мысли, показали дома, где жили голландцы, и вещи, которые их окружали. Живопись была в ту пору наиболее любимым и развитым видом искусства. Каждый мало-мальски состоятельный голландец считал картину лучшим украшением своего жилища. По словам современника, в голландских городах «все дома были напичканы картинами». Такой широкий спрос и связанная с этим конкуренция вызвали своеобразную специализацию художников: одни писали преимущественно портреты, другие — жанровые сцены, третьи — натюрморты, четвертые — пейзажи. Но общей чертой голландских живописцев было желание изобразить окружающую жизнь просто, правдиво, без прикрас.

С удивительным мастерством они умели передать влажный воздух, атласную ткань, блеск серебряного кувшина, прозрачную мякоть лимона, ворсистый ковер, свет солнца, заливающий комнату. Все в мире казалось им интересным и достойным искусства.

Один из самых знаменитых голландских художников — портретист **Франс Гальс** (ок. 1580—1666). Люди на портретах Гальса кажутся мгновенно запечатленными на холсте быстрыми, уверенными мазками. Не случайно



Ф. Гальс. Цыганка. 1630. Холст, масло. Лувр. Париж.

ему так удавалось изображение смеха — от еле заметной усмешки до бурного хохота. Какой заразительной, чуть лукавой улыбкой озарено лицо девушки в известной картине «Цыганка»! Как будто вот-вот должно измениться выражение ее лица, и художник торопится: он быстрыми, широкими мазками пишет лицо, живой блеск глаз, небрежные пряди темных волос.

Гальс написал целую серию групповых портретов членов добровольных стрелковых гильдий голландского города Гарлема, например «Портрет офицеров гильдии святого Георга» (1616, Гарлем). Яркие, сочные краски, естественное и непринужденное расположение фигур, разнообразная мимика лиц и общая живость сцен нравились современникам. До сих пор групповые портреты Гальса — одно из высших достижений этой области живописи.

Так же как портреты, ценились в Голландии картины на бытовые сюжеты. Художники Адриан ван Остаде, Ян Стен, Питер де Гох, Питер Янсенс, Герард Терборх, Габриель Метсю и другие рассказали в своих картинах о многих сторонах обыденной жизни того времени. Мы можем представить себе и улицы голландских городов, и обстановку богатых и бедных домов, заметить любовь голландцев к чистоте, к спокойному и размеренному течению жизни. То перед нами врач, навестивший больную, то молодые люди, занятые игрой в трик-трак, то небольшой домашний концерт, а то и просто служанка, убирающая комнату.

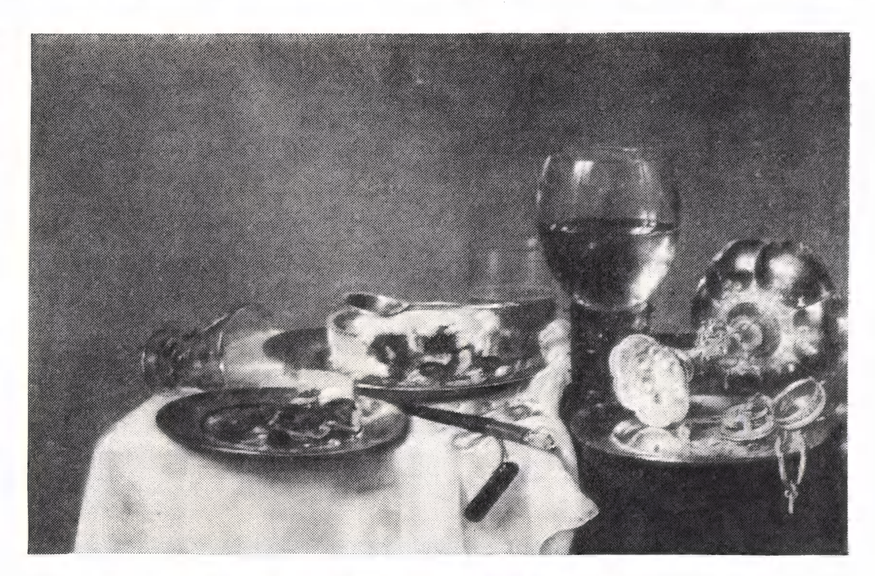
Замечательным и тонким живописцем Голландии был **Ян Вермеер Де́льфтский** (1632—1675). Его жанровые сцены немноголюдны. Как правило, это одна-две фигуры. Большей частью его герои читают, пишут, занимаются музыкой или какой-нибудь домашней работой. Их позы и движения спокойны и естественны. В одной из лучших своих картин — «Девушка, читающая письмо» (1650-е годы; см. илл., стр. 152—153) Вермеер создал жизненно простой и в то же время чрезвычайно поэтичный образ. Красные тона ковра, голубой узор фаянсовой тарелки и сочные оттенки спелых плодов образуют яркий красочный аккорд. Вся несложная по мотивам сцена превращается под кистью Вер-



П. де Гох. Хозяйка и служанка. Ок. 1660. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

меера в прекрасное зрелище. Художник как будто говорит своей картиной, что не нужно обращаться в поисках красоты ни к каким вымышленным сказаниям, ее нужно и можно находить в повседневной жизни.

Голландских художников интересовало все, что окружает человека, все, с чем связана его жизнь, поэтому они так охотно обращались к натюрмортам. В таких картинах нет людей, но каждый предмет несет на себе печать прикосновения человеческих рук. Художник с любовью воспроизводит на холсте прозрачность стекла, шероховатость лимона, матовый блеск металла, гладкую шелковистую поверхность полотна. Такого типа натюрморты в начале и середине XVII в. часто писали **Питер Клас** (1597 или 1598—1661) и **Вилем Клас Ге́да** (1594—1680 или 1682).



В. К. Геда. Завтрак с ежевичным пирогом. 1631. Дерево, масло. Дрезденская галерея.

Во второй половине XVII в. **Вилем Кальф** (1622—1693), **Ян Давидс де Гем** (1606—1683 или 1684) и другие мастера начинают выбирать для натюрмортов редкие южные фрукты, бокалы и кубки тонкой ювелирной работы, размещая их на узорчатых дорогих коврах. Тенденция к изысканности и внешней нарядности, сказавшаяся в этот период и в других жанрах голландской живописи, отражала все возрастающее стремление верхушки голландского общества к роскоши и богатству.

Выдающимся представителем голландского пейзажа первой половины XVII в. был **Ян ван Го́йен** (1596—1656). Он писал пейзажи, точно воспроизводящие природу Голландии. Низкая линия горизонта, небо, покрытое непрестанно меняющими форму облаками, маленькие фигурки людей, а вдали контуры предметов, тающих в серебристой дымке,— вот обычные мотивы картин Гойена.

Крупнейшим пейзажистом Голландии был **Якоб Ре́йсдаль** (1628—1682). На его картинах мы видим национальный голландский пейзаж и северную скандинавскую природу, одинокие хижины и глухие лесные чащи, широкие ясные дали и силуэты ветряных мельниц. Изображая природу, Рейсдаль передает при этом свои чувства и настроения. В картине «Еврейское кладбище» (конец 1640-х — начало 1650-х годов; см. илл., стр. 160—161) бледный свет луны, могильные плиты, ствол высохшего дерева, бегущие облака выражают трагические чувства художника, его душевное волнение. В своем искусстве Рейсдаль сумел передать стихийную мощь природы, ее напряженную жизнь и вечное изменение, ее глубокое воздействие на человека.

РЕМБРАНДТ ВАН РЕЙН (1606 — 1669)

Первое место среди многочисленных голландских художников XVII столетия, на века прославившихся своим мастерством, несомненно принадлежит Ре́мбрандту ван Ре́йну. Он велик удивительной простотой и человечностью своего искусства. Средствами живописи он сумел, как никто до него, раскрыть внутренний мир человека, его сложные душевные переживания.

Родился Рембрандт в Лейдене в семье мельника Харменса ван Рейна. Очень рано обнаружилась у мальчика склонность к живописи. Недолго проучившись в Лейденском университете, молодой Рембрандт всецело отдался искусству. Три года пробыл он в мастерской живописца Сваненбурга, а затем несколько месяцев у амстердамского художника Питера Ластмана. Но больше, чем у них, учился Рембрандт у самой жизни: он пытливо всматривался в окружающий мир, наблюдал за мими-

кой и жестами людей, изучал эффекты освещения. Он писал жанровые и религиозные сцены, портреты близких, многочисленные автопортреты (так как собственное лицо казалось художнику удобным объектом для наблюдения и экспериментов). Рембрандт работал масляными красками, карандашом, тушью и пером.

В 1631 г. Рембрандт переехал в Амстердам и скоро завоевал там известность. Число заказчиков непрерывно росло. Подобно другим голландским художникам, Рембрандт умел живо написать человеческое лицо, воспроизвести мягкие складки тканей и холодный блеск металла. Уже в этот период он во многом превосходит по мастерству других художников.

Традиционная для голландского искусства тема группового портрета в картине Рембрандта «Урок анатомии доктора Тульпа» (1632, Маурицхейс, Гаага) приобретает новый характер: единым чувством объединены слушатели доктора Тульпа; заинтересованные его словами, они сравнивают вскрытый труп с рисунками анатомической книги. Картина воспринимается не как тщательно продуманный по композиции портрет, а как убеждающий непосредственностью жизненный эпизод.

Эта же черта присуща и «Автопортрету с Саскией на коленях» (1634—1635), в котором Рембрандт изобразил себя со своей молодой женой. Поднимая бокал, он как бы обращается к тем, кто смотрит на картину, и предлагает разделить с ним его безмерную радость и счастье. Он делает зрителя невольным участником происходящей сцены. Потоки света, играющие отблесками на лицах и дорогих тканях одежд, и нежные переливы золотистых и красноватых тонов усиливают праздничное настроение картины.

Задачи, которые ставит перед собой Рембрандт, не похожи на устремления большинства других голландских художников. Рембрандт все чаще поражает современников смелостью и новизной своих замыслов. Стремясь ко все большей и большей одухотворенности образов, он жертвует внешними подробностями и декоративными эффектами (а именно этим увлекались голландские живописцы), пренебрегая подчас и требованиями заказчиков. Показательна в этом отношении история с картиной, получившей впоследствии название «Ночной дозор» (1642; см. илл., стр. 160—161). Эта большая картина должна была представлять собой групповой портрет членов стрелковой гильдии. Однако Рембрандт, отказавшись от принятого в ту пору равного расположения фигур и спокойного изображения всех участников, дал сцену, полную движения. Он остановился на моменте, когда по сигналу тревоги поспешно и беспорядочно выходят на площадь стрелки, на ходу поправляя оружие. Впереди группы торжественно выступают капитан Банинг Кок и его помощник. Неровный свет озаряет группу, усиливая впечатление подвижной толпы. В результате получился не обычный по типу групповой портрет, а полная жизненной убедительности сцена. Этого-то и не поняли заказчики, крайне недовольные тем, что одни лица видны хорошо, а другие почти скрыты от зрителя. Заказчики считали, что если они уплатили художнику равные суммы, то должны быть изображены им с равным вниманием. С годами непонимание амстердамскими бюргерами творческих устремлений Рембрандта усилилось. Все меньше получал он крупных официальных заказов.



Рембрандт. Портрет старушки (возможно, портрет жены брата). 1654. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва.

«...РЕМБРАНДТ ЯВЛЯЕТСЯ ПОДОБНО ЧУДУ... ОН СТОИТ НА ТЕХ ВЫСОТАХ, КОТОРЫЕ ГОСПОДСТВУЮТ НАД ВЕРШИНАМИ, РАСАМИ И СТРАНАМИ».

Э. ВЕРХАРН

В год создания «Ночного дозора» художник пережил большое личное горе — умерла его любимая жена Саския, он остался один с годовалым сыном Титусом. Рембрандт много писал его в разных возрастах, отмечая с большой теплотой растущую вдумчивость и пытливость мальчика. В красочной гамме на картинах художника в сороковые годы начинают преобладать золотисто-коричневые тона, удивительно богатые оттенками. Образы становятся глубже и задушевнее.

В картине Рембрандта «Святое семейство» (1645), хранящейся в Эрмитаже, в образах героев евангельской легенды — Марии, младенца Христа и Иосифа — воплощены самые обычные и прекрасные в своей искренности и чистоте человеческие чувства: нежность матери, ощущение домашнего покоя и уюта, во все времена понятные и дорогие людям.

Огромное место в творчестве художника занимает портрет. Он оставил нам вереницу лиц—мужских и женских, молодых и старых, но почти всегда серьезных и сосредоточенных.

Замечателен «Портрет старушки» (предполагают, что это жена брата Рембрандта, 1654), который находится в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве. Свет выделяет в картине лицо старой женщины, ее скорбный взгляд приковывает внимание зрителя безысходностью горя, глубиной мысли, заставляет задуматься над смыслом существования. Рембрандт показывает чистоту души, доброту и человечность ничем не знаменитого человека. Красота душевная делает привлекательным усталое, морщинистое лицо женщины, как бы преображает его.



Рембрандт. Автопортрет с Саскией на коленях. Ок. 1634—1635. Холст, масло. Дрезденская галерея.

Вершиной в развитии голландского группового портрета являются «Синдики» Рембрандта (1661—1662, музей, Амстердам). Старшины цеха суконщиков изображены в момент обсуждения каких-то важных вопросов. Как различны их лица, хотя все они, кажется, охвачены какой-то одной мыслью, одним устремлением! Это впечатление возникает потому, что художник придал общее направление взглядам. Оно подкрепляется еще и удивительно красочным единством коричневато-красных тонов, светом и воздухом, которые, наполняя всю картину, объединяют разные детали произведения в одно неразрывное целое.

К последним и наиболее замечательным картинам художника принадлежит большое полотно, хранящееся в Государственном Эрмитаже,— «Возвращение блудного сына» (между 1663—1668; см. илл., стр. 152—153). Евангельская притча о юноше, который ушел из родительского дома, растратил свое состояние

и жалким, униженным вернулся к отцу, вырастает у Рембрандта в большую общечеловеческую тему. И до сих пор, несмотря на прошедшие века, нельзя смотреть без внутреннего волнения на лицо полуслепого отца, его дрожащие старческие руки и фигуру сына, выражающую безмолвное и искреннее раскаяние.

Рембрандт был не только живописцем, но и выдающимся мастером офорта (см. ст. «Графика»). Его офорты на самые различные темы (портреты, пейзажи, бытовые и религиозные сцены) отличаются смелостью и разнообразием художественных приемов. Он добивается в них замечательного богатства светотени, исключительной выразительности и лаконизма линий. В офортах Рембрандт создавал такие же сложные, глубоко реалистические образы, как и в своих великолепных живописных произведениях.

Богатые голландские бюргеры — основные заказчики Рембрандта — не поняли и не оценили гениального художника. Трагически одиноким, почти нищим умер Рембрандт в 1669 г. Художника похоронили на кладбище для бедняков на общественные средства. Но справедливость восторжествовала: Рембрандта высоко чтут потомки, им гордится не только его родина, но и все человечество.

■

ИСПАНСКОЕ ИСКУССТВО XVI—XVII вв.

Имена испанских художников Эль Греко, Веласкеса, Риберы, Сурбарана, Мурильо не менее известны, чем имена великих испанских писателей: Сервантеса или Лопе де Вега. Золотым веком назвали испанцы конец XVI и XVII столетие — время наивысшего расцвета своего искусства, когда жили эти прославленные мастера.

Этому блестящему периоду предшествовал долгий и сложный путь развития художественной культуры. Многовековая мужественная борьба народа с маврами (см. ст. «Средневековое искусство Северной Африки и мавританской Испании»), раннее возникновение абсолютизма, церковь и инквизиция наложили свой отпечаток на искусство Испании. В сознании народа, ведущего долгую освободительную войну, складывался образ смелого и мужественного героя, защитника родной земли. Битвы с маврами изображались не раз в испанской средневековой живописи. Сцены горячей схватки показаны в картине «Битва при Уэске» (первая половина XV в., Музей Виктории и Альберта, Лондон). Стремительно несутся всадники, развеваются знамена, падают сраженные воины, ржет раненая лошадь...

В средневековой Испании картины писались обычно на дереве и размещались в особых сооружениях, так называемых ретабло, сделанных из дерева или алебастра. В ретабло, помимо живописных картин, входили обычно и ярко раскрашенные скульптурные изображения, и чудесная тонкая орнаментальная цветная резьба. Создавали ретабло и прославленные мастера, и безвестные деревенские резчики.

Длительное общение с мавританской культурой оставило след в архитектуре, музыке, поэзии, языке и орнаменте. Восточные мотивы (подковообразные арки, сдвоенные окна, мавританская звезда в сводах) вплетались в архитектуру средневековых соборов Испании, придавая им глубокое своеобразие.

В конце XV в. в Испании складывается абсолютизм и страна объединяется в единое государство, центром которого становится Кастилия. Образование единого государства способствовало развитию национальной культуры. В период царствования королей Фердинанда и Изабеллы строятся дворцы, церкви, госпитали, ратуши в своеобразном стиле, характерном именно для Испании и названном по имени королевы Изабеллы изабеллино. Сочетание богатейшей орнаментики со скульптурой на фасадах этих зданий воспринимается издали как чудесная игра причудливых пятен. В узоры вплетаются и мавританские и готические мотивы, и отдельные элементы декоративного искусства итальянского Возрождения. Таковы фасады церкви Сан-Пабло и других зданий.

Очень интересен своими полумавританскими арочками и балкончиками и несимметрично расположенными окнами разной величины дворец герцогов Инфантадо в городе Гвадалахаре (ок. 1480—1493).

В начале XVI в., при Карле V, Испания завязывает более тесные связи со многими европейскими странами, в первую очередь с Италией. Теперь в украшении фасадов зданий появляется



Хуан Эррера. Эскориал. Общий вид. 1567—1583.

больше элементов орнамента итальянского Возрождения — раковин, пальметок, медальонов, тоньше и строже становится обработка скульптурных деталей. Этот новый стиль, сменивший изабеллино, получил название платереско — «чеканный» (Университет в Саламанке, 1515—1553, архитектор Хиль де Онтаньон). Знакомство с произведениями мастеров итальянского Возрождения расширило знания испанских художников. Испанские живописцы овладели перспективой (см. стр. 122), анатомически более правильно стали изображать человеческую фигуру, научились пользоваться светотенью для передачи объема, писать на холсте масляными красками. Но гуманистические идеи Возрождения с их безграничной верой во всемогущество человека не могли быть до конца поняты в стране, где проявление свободной мысли сковывалось церковью с ее могучим орудием — инквизицией.

Особенно свирепствовала инквизиция при короле Филиппе II. В это время было построено одно из самых знаменитых зданий Испании XVI столетия — новая королевская резиденция Эскориал, который должен был служить дворцом, монастырем и усыпальницей королей. Автором проекта был испанец **Хуан Эррéра** (1530—1597). Он долго изучал архитектуру современной ему Италии и Древнего Рима. Но воздвигнутый им Эскориал не был похож ни на итальянские дворцы эпохи Возрождения, ни на архитектуру Древнего Рима, хотя в основу его и были положены симметрия и равновесие частей. Эскориал был чисто испанским. Огромный, построенный из серого гранита, он возвышался среди открытой пустынной долины как неприступная скала. Суровая обнаженность гладких стен, бесконечная протяженность сводчатых темных коридоров — все мрачное величие здания верно отразило союз церкви с абсолютизмом Филиппа II.

Интересно, что именно при дворе этого короля возникла национальная школа придворных портретистов. Принцы и принцессы и испанская знать изображались на этих портретах в соответствии с придворным этикетом в строгих неподвижных позах, исполненные величия и достоинства, спокойные и серьезные. Портретисты **А. Сáнчес Коóльо** (1532—1588) и **Х. Пантóха де ла Крус** (1551—1608) тщательно выписывали драгоценные украшения, орденские золотые цепи, орнаменты ткани, но и лица передавали правдиво, без лести.

ЭЛЬ ГРЕКО (1541 — 1614)

Еще шли работы в Эскориале, куда король Филипп пригласил многих итальянских живописцев, когда в Мадрид приехал художник, грек по национальности. Его настоящее имя

было Доменико Теотокопули, но он вошел в историю искусства под именем Эль Гре́ко. Греко провел несколько лет в Италии, жил в Риме и Венеции, учился у итальянских мастеров, но он искал свой путь художественного развития. Он создавал взволнованные трагические образы людей, готовых во имя душевного порыва отказаться от земных радостей, показывал душевное горение человека. Святые на его картинах или погружены в глубокую задумчивость, или показаны в исступленном порыве. Их тела вытянуты и освещены мерцающим светом, цвет одежд напряженный, линии извилисты. Своеобразное искусство Греко не понравилось королю, и художник поселился навсегда в Толедо — городе, где обосновалась не призванная ко двору Филиппа старая феодальная знать. В Толедо были созданы лучшие произведения мастера. Среди них выделяется картина «Погребение графа Оргаса» (1586).



Эль Греко. Портрет инквизитора Ниньо де Гевара (фрагмент). 1600—1601. Холст, масло. Метрополитен-музей. Нью-Йорк.

Картина разделена на две части: землю и небо. Внизу в центре святые Августин и Стефан в одеждах, горящих золотом, опускают тело графа в гробницу. За ними стоят двадцать два знатных дворянина в черных одеждах, их лица бледны, глаза одних подняты к небу, других — скромно опущены, фигуры озарены колеблющимся пламенем факелов. Торжественная печаль и сдержанность царят в нижней части картины. Все проникнуто бурным движением в ее верхней части, где изображены Христос, мадонна и святые рая.

Очень интересны портреты Греко. Если придворные портретисты короля показывали главным образом внешний облик человека, изображая его спокойно позирующим перед зрителем, то Греко раскрывал в портрете смятенный, внутренний мир человека. В Толедо художник создал целую галерею портретов знати, служителей церкви, поэтов, писателей, ученых. Замечателен по своей выразительности и яркости портрет инквизитора Ниньо де Гевара (1600—1601). Облаченный в малиновую одежду, Гевара сидит в кресле, на фоне алого золототканого ковра. Черные пронзительные глаза инквизитора смотрят в упор на зрителя. Беспощадная жестокость, недоверие, сильный характер подчеркнуты в этом образе. Живопись Греко была значительным явлением в искусстве Испании. Но очень немногие художники следовали его своеобразной манере.

В начале XVII столетия в Испании, особенно в торговых городах Валенсии и Севилье, начался мощный расцвет реалистического искусства. Художники хотели правдиво рассказывать о земных людях, о цельности и силе их характеров, показывать образы простых людей из народа. Интерес к действительности побуждал выделить в самостоятельный вид живописи не только *портрет*, но и *бытовой жанр* и *натюрморт*. Даже в религиозных картинах изображались яркие, живые, реальные образы. Начало столетия подготовило появление великих мастеров Испании.

ХУСЕПЕ РИБЕРА (1591 – 1652)

Хусепе Рибе́ра первым из испанских живописцев эпохи расцвета создал образы, замечательные по силе реалистического мастерства. Произведения Риберы вызывали удивление его современников.

Творчество этого художника отличается изображением сильных и разнообразных характеров людей, сложных душевных переживаний. Он писал главным образом, как и все художники той эпохи, религиозные заказные картины, но зачастую моделями для его героев служили нищие, бродяги, грузчики порта. На картине «Мученичество св. Варфоломея»

Ф. Снейдерс. Фруктовая лавка. 1618—1621. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

(К ст. «Фламандское искусство XVII в.»)

П. П. Рубенс. Охота на львов. Ок. 1616—1617. Холст, масло. Мюнхен, пинакотека.



(*К ст. «Голландское искусство XVII в.»*)

Я. Рейсдаль. Еврейское кладбище. Конец 1640-х — начало 1650-х годов. Холст, масло. Дрезденская галерея.

Рембрандт. Ночной дозор. 1642. Холст, масло. Государственный музей. Амстердам.



Д. Веласкес. Пряхи. Ок. 1657. Холст, масло. Прадо. Мадрид.

(К ст. «Испанское искусство XVI—XVII вв.»)

Д. Веласкес. Сдача Бреды. 1634—1635. Холст, масло. Прадо. Мадрид.

(К ст. «Испанское искусство XVI—XVII вв.»)



Н. Пуссен. Аркадские пастухи. 1638—1639. Холст, масло. Лувр. Париж.

(К ст. «Французское искусство XVI—XVIII вв.»)



Эль Греко. Погребение графа Оргаса. 1586. Холст, масло. Толедо, церковь Санто-Томе.



Х. Рибера. Св. Инеса. 1641. Холст, масло. Дрезденская галерея.

(ок. 1639, Прадо, Мадрид) Варфоломей — простой человек с грубоватым телом, мозолистыми руками и скуластым лицом. Привязанный к перекладине столба — орудию его казни, он испытывает нестерпимое физическое страдание, но полон мужества и выдержки, как человек, осознавший правоту своей идеи. В сильных духом героях, полных достоинства, Рибера воплощал лучшие черты испанского народа.

Поэтический образ испанской девушки создан в картине «Св. Инеса» (1641). Девочка, брошенная в темницу, стоит одна на каменных плитах пола. Холодный камень и темный провал подземелья подчеркивают хрупкость и юность Инесы. Поток света, льющегося слева, освещает ее гибкую фигурку. Фон картины коричневый, но коричневые тона объединены в световой среде с неуловимыми переливами сероватых, розовых, палевых, зеленоватых тонов.

В 1642 г. написал Рибера свою прославленную картину «Хромоножка» (Лувр, Париж). Несмотря на то что руки и ноги мальчика-нищего изуродованы болезнью, ребенок смеется, глаза его умны и лукавы. Нищий калека не представлен здесь жалким и молящим о помощи, а изображен во весь рост, в центре картины, на светлом просторе неба, как обычно изображали святых и героев. Это придает значительность человеку из народа.

Рибера бо́льшую часть своей жизни провел в Неаполе, принадлежавшем тогда Испании, но никогда не забывал свою родину и на некоторых своих картинах подписывался так: «Рибера-испанец».

ФРАНСИСКО СУРБАРАН (1598—1664)

Другим крупным мастером испанской живописи XVII столетия был Франсиско Сурбара́н. Вся жизнь этого художника связана с Севильей, он много работал по заказам ее монастырей. Сурбаран, в отличие от Риберы, редко изображал мучения святых, ему были чужды драматические сюжеты. Его образы большей частью спокойны и величавы. Он переносит действие своих картин, написанных на религиозные сюжеты, на улицы Севильи и в кельи севильских монастырей. Современники узнавали на картинах Сурбарана своих соотечественников — настоятелей монастырей, ученых-монахов или прекрасных севильянок, красоту и грацию которых так часто воспевали поэты.

Сурбаран иногда отдавал предпочтение картинам, на которых изображен всего лишь один персонаж. Фигуры его монументальны, объемны, рельефны, почти скульптурны. Их лица,

как правило, суровы и глубоко выразительны. Таков «Св. Лаврентий» (1636, Эрмитаж, Ленинград). Его тяжелая фигура четко выделяется на фоне пейзажа. В руках идущего на смерть человека решетка — орудие казни, на которой, следуя легенде, он был сожжен. Мученик взволнован, но лицо его сурово и мужественно. Осязательно передана плотная твердая ткань его одежды, расшитой золотом. Золотая вышивка, темно-красный гранатовый цвет одеяния, белая рубашка, расцветка высокого неба создают чудесную красочную гамму. Сурбаран был прекрасным колористом. Художник уделял много внимания предметам, окружающим человека: книга, подсвечник, кружка, цветок, простой стол постоянно вводятся в его картины. Он писал и натюрморты. Очень хорош «Натюрморт с апельсинами и лимонами» (1633, собр. Контини-Бонакосси, Флоренция). Композиция картины предельно строгая, простая и симметричная, каждый предмет показан четко и ясно.



Ф. Сурбаран. Отрочество мадонны. Ок. 1660. Холст, масло. Государственный Эрмитаж, Ленинград.

В поздних работах Сурбарана видно стремление художника к более мягким, лирическим образам. Он чаще пишет мадонн с младенцами, подчеркивая в них душевную чистоту, нежность и женственность. На картине «Отрочество мадонны» (ок. 1660) богоматерь предстает в облике нежной, маленькой, скромной девочки.

ДИЕГО ДЕ СИЛЬВА ВЕЛАСКЕС (1599—1660)

Творчество Диего Веласкеса — вершина испанского искусства эпохи расцвета. Он создал образы, проникнутые огромной жизненной силы, сумел показать сложность и противоречивость человеческой натуры, многогранность внешнего и внутреннего облика человека. Современников поражала и яркая передача характеров людей, и мастерство колориста, и совершенство передачи света и тени, которое все росло с годами. «Каждый мазок — сама правда»,— писал о Веласкесе один из друзей художника. Еще юношей в родной Севилье Веласкес обратился к жанровой живописи, с любовью изображая простых людей, исполненных спокойного достоинства: «Продавец воды» (ок. 1620, Лондон), «Старая кухарка» (ок. 1620, Эдинбург), «Завтрак» (ок. 1617, Эрмитаж, Ленинград). Эти картины раннего периода написаны еще в темной манере, с резкими контрастами света и тени.

В 23 года Веласкес стал придворным живописцем короля Филиппа IV. Отныне жизнь художника была навсегда связана с королевским двором. Но Веласкес сумел сохранить творческую свободу. В мифологической картине «Вакх» (Вакх — это имя древнегреческого бога вина; 1628—1629, Прадо, Мадрид) Веласкес изобразил пирушку крестьян под открытым небом. У них характерные лица, грубые плащи на плечах; бог вина сидит среди них как равный, как юноша из их же среды, и венчает венком прохожего солдата, принимая его в веселую компанию. В этой картине еще кое-что осталось от ранней темной манеры Веласкеса, еще резка подмалевка в тенях, еще подчеркнуты контрасты светлого и темного. Но живописное мастерство художника совершенствуется.

Уважение к достоинству человека отличает все произведения Веласкеса. В исторической картине «Сдача Бреды» (1635; см. илл., стр. 160—161) он запечатлел победу, одержанную

испанскими войсками над голландцами. Изображен эпизод сдачи крепости голландским полководцем Нассау победителю Спиноле. Веласкес наделяет Спинолу чертами благородства и великодушия. Положив руку на плечо Нассау, победитель как бы ободряет его, стремясь облегчить унизительный момент сдачи. В этой картине уже нет резких контрастов света и тени, чудесно передана даль, пространство, наполненное воздухом и светом. Мастерски написанные лица свидетельствуют о высоком портретном искусстве художника.

Веласкес был великим портретистом. Как придворный художник, он неоднократно писал короля, королеву, малолетних принцев и принцесс, одетых в тяжелые, недетские одежды. Но Веласкес никогда не изменял реалистическому искусству. Он умел в каждом человеке, кто бы он ни был, найти основные черты его характера и передать их ярко и правдиво. Безвольным, вялым, болезненным выглядит король Филипп IV, одетый в роскошную красновато-розовую одежду на портрете (1644), находящемся в Нью-Йорке, в музее Фрик. Суровая надменность чувствуется во всем облике всесильного министра графа Оливареса (ок. 1640, Эрмитаж, Ленинград). Знамениты портреты шутов, этих обездоленных людей, призванных забавлять двор. Художник сумел подчеркнуть скромную сдержанность умного карлика Эль Примо, трагическую напряженность калеки Моро, трогательную беспомощность больного Бобо дель Корио (40-е годы, все портреты в Прадо, Мадрид).



Веласкес. Портрет папы Иннокентия X. 1650. Холст, масло. Галерея Дориа. Рим.

Вершина портретного искусства Веласкеса — «Портрет папы Иннокентия X» (1650), написанный в Риме. (Веласкес дважды ездил в Италию.) Никогда никто из художников не осмелился так правдиво написать главу католической церкви. За внешней грубостью папы Веласкес сумел необычайно ярко показать характер этого человека — жестокость, злобу, железную волю, упрямство. С величайшим мастерством переданы все оттенки багрового лица папы, блеск малинового шелка одежды, пена белых кружев.

Возвратясь из Италии, Веласкес вновь окунулся в строгую атмосферу испанского двора. В последние годы жизни им написаны две прославленные картины — «Менины» (молодые придворные дамы; ок. 1656; см. илл., стр. 152—153) и «Пряхи» (ок. 1657; см. илл., стр. 160—161).

В «Менинах» действие происходит в одном из покоев дворца, где художник пишет портрет короля и королевы, смутное отражение которых видно только в зеркале, висящем на дальней стене. Рядом с художником стоит маленькая белокурая принцесса Маргарита, окруженная своей свитой: двумя придворными дамами, слугами и карликами. Одна из дам подает девочке питье, другая почтительно приседает в поклоне. Все фигуры свободно расставлены, но композиционно связаны друг с другом по ходу действия. Растворенная дверь углубляет пространство, оттуда струится свет, наполняющий комнату, светом озарены пушистые волосы девочки, переливы розовых, красных, золотистых, зеленоватых тонов одежд присутствующих лиц.

В картине «Пряхи» действие происходит не во дворце, а в мастерской королевской мануфактуры, где изготовляли тканые ковры (шпалеры). Эту мастерскую, конечно, много раз видел Веласкес. Художник написал мифологическую картину. Сюжет ее взят из рассказа древнеримского писателя Овидия о состязании простой греческой девушки Арахны с богиней Афиной в искусстве ткачества. Победила Арахна. В глубине помещения зритель видит вися-

щий ковер, где изображен этот миф. Но великий реалист Веласкес на первый план выдвинул испанских женщин-работниц: показав труд Арахны, он перенес древний рассказ в современную ему жизнь.

Вторая половина XVII в.— начало заката золотого века. В эти годы полного экономического и идейного упадка в Испании искусство постепенно утрачивало яркие реалистические черты.

БАРТОЛОМЕ МУРИЛЬО (1618 — 1682)

Последним из больших испанских художников был Мури́льо, уроженец Севильи. Он писал главным образом религиозные картины по заказам севильских монастырей. Образы этого художника уже утратили мужественную и суровую правдивость предшественников. Его увлекал образ мадонны, но он изображал не столько глубокое материнское чувство, сколько грациозность, нежную, миловидную красоту юной женщины. Прекрасны и нежны его «Мадонна дель Росарио» (ок. 1666, Прадо, Мадрид) и юная мадонна в картине «Отдых на пути в Египет», отдыхающая на фоне деревьев около придорожного камня (ок. 1665, Эрмитаж, Ленинград). Однако в свои церковные картины он часто вводил и образы крестьян, нищих, больных, калек. Он писал и жанровые картины, изображая детей севи́льской бедноты, играющих на улице в кости, продающих фрукты. Реалистические черты в творчестве Мурильо и его высокое мастерство связывают этого художника с его предшественниками, создателями искусства золотого века.

Испанское искусство ценно своим стремлением к реализму, созданием ярких, впечатляющих образов родного народа, интересом к человеку, к его внутреннему миру — сложному и многообразному.



Музей Прадо

Испания, Мадрид

Начало коллекции нынешнего музея Прадо было положено в конце XV в., в эпоху объединения Испании. В XVI в., при Карле V и Филиппе II, коллекционировали работы итальянских и нидерландских мастеров. Великий итальянский живописец эпохи Возрождения Тициан был придворным художником и Карла V, и Филиппа II и много писал по их заказам. Так оказалось в Испании замечательное собрание произведений Тициана. В XVII в. великий испанский живописец Веласкес по поручению Филиппа IV ездил в Италию покупать картины итальянских художников. Королевская галерея испанских властителей пополнилась в XVII в. и картинами из собрания английского короля Карла I, которое распродавалось после его казни, и великолепными полотнами Рубенса (после смерти художника их продавала его вдова). Однако не картины итальянских и нидерландских мастеров (хотя это первоклассные по качеству полотна) составляют славу коллекции мадридского музея. *Это прежде всего единственное в мире собрание испанской живописи.* В других музеях мира очень мало картин испанских художников. Только здесь можно как следует познакомиться с творчеством Веласкеса, Эль Греко, Сурбарана, Гойи.



До постройки специального здания для музея коллекции картин находились в королевских резиденциях Эскориале и Алькасаре и в охотничьем замке Пардо.

Музей был открыт в 1819 г. Однако из королевского он стал государственным только в 1869 г. Название «Прадо» музей получил от названия центральной улицы Мадрида, где стоит здание. В музее Прадо хранится около 3000 картин.

ФРАНЦУЗСКОЕ ИСКУССТВО XV—XVIII вв.

Фуке, Клуэ, Калло, Ленен, Пуссен, Ватто, Шарден, Гудон

Вот уже несколько веков Франция считается законодательницей вкусов в искусстве. В Париже рождались новые направления в живописи, дворцы и парки в разных странах создавались по образцу Версаля. Когда говорили: «Европа стала французской»,— имели в виду именно влияние французской культуры. Еще во времена средневековья готический стиль в архитектуре, распространившийся почти по всей Европе, называли «французским зодчеством» (см. ст. «Искусство средневековья в Западной и Центральной Европе»). И тем не менее Возрождение во Франции «опоздало» по сравнению с Италией на полтораста лет. Когда в Италии творили Донателло и Брунеллески, по всей Франции бушевал пожар кровопролитной и разрушительной Столетней войны (1337—1453).

Победа Франции в войне и начало объединения ее разрозненных земель совпали по времени с творчеством королевского живописца и первого французского художника Возрождения **Жана Фуке́** (ок. 1420—1477 или 1481). В искусстве этого замечательного мастера были как бы предвосхищены многие характерные черты будущего французского искусства — ясность и трезвость оценки человека в портрете, труднодостижимое и пленительное сочетание серьезности и изящества.

Ж. Фуке. Мадонна с младенцем. Ок. 1450. Дерево, масло. Музей изящных искусств. Антверпен.

В молодости Фуке побывал в Италии. Искусство Ренессанса, освобождающееся от религиозности, его поразило. Вернувшись во Францию, он с невозможной для художника средневековья смелостью изобразил в «Мадонне с младенцем» (ок. 1450) возлюбленную короля Агнесу Сорель — изящную светскую даму в модной одежде, с полуоткрытой грудью.

Но искусство Фуке в живописи XV в. осталось одиноким. Культура Возрождения окончательно восторжествовала во Франции лишь в XVI в. При дворе короля Франциска I работают Леонардо да Винчи и Челлини. Другие итальянские мастера украшают королевскую резиденцию в Фонтенбло. Замки теряют облик суровых рыцарских крепостей. Окна становятся шире, свет и воздух врываются в здания, вокруг замков устраиваются сады.

Под громкий смех великого гуманиста Рабле (см. т. 11 ДЭ, ст. «Франсуа Рабле») исчезают последние тени средневековья, его идеи и предрассудки. Даже сестра короля Маргарита Наваррская пишет веселые и озорные новеллы, подражая Боккаччо.

В поэзии Ронсара, в сочинениях Монтеня виден острый интерес к человеку, его характеру, психологии. *Самым популярным видом изобразительного искусства становится карандашный портрет,* легко, точно и быстро передающий облик человека. Портреты **Франсуа Клуэ́** (ок. 1516—1572), которого Ронсар назвал «честью нашей Франции», могли бы стать превосходными иллюстрациями к историческим романам Мериме и Дюма-отца. Сквозь изящество непринужденного карандашного штриха и нежность акварельной подцветки проступает в портрете Карла IX (ок. 1566; Эрмитаж, Ленинград) слабость и жестокость этого «героя» Варфоломеевской ночи.

В начале XVII в. в искусстве появляются новые персонажи и сюжеты. Оно выходит за пределы дворцов и начинает интересоваться не только жизнью придворных. Солдаты, бродя-

чие актеры, цыгане населяют гравюры **Жака Калло́** (ок. 1592—1635). Калло усовершенствовал технику о ф о р т а (см. ст. «Графика»), используя и его бархатистые черные тени, и легкие, почти незаметные штрихи. Его поистине ювелирное мастерство непревзойденно. Он сумел в сравнительно небольших гравюрах показать огромное количество людей и событий— в одном офорте насчитали 1138 человеческих фигур! Конечно, не только виртуозность определяет значение Калло в истории мирового искусства. Замечательный гравер в серии листов «Б о л ь ш и е б е д с т в и я в о й н ы» (1632—1633) обращается к важнейшей общечеловеческой теме. Для него война — народная трагедия. Мрачным символом страданий и ужасов возвышается на офорте «П о в е ш е н и е» могучий дуб со своими страшными плодами — трупами повешенных людей.



Л. Л е н е н. Семейство молочницы. 1640-е годы. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

Постепенно французское искусство все решительнее осваивало окружающий мир. Большая заслуга в этом принадлежит группе так называемых х у д о ж н и к о в р е а л ь н о с т и, названных так из-за их обращения не к мифологическим сюжетам, а к реальной жизни. Самым талантливым из них был **Луи Лене́н** (1593—1648), героями картин которого стали простые крестьяне. Прекрасный живописец, он с помощью разнообразной техники — то мелкими и дробными, то длинными, скользящими мазками — передает серебристую дымку пейзажа, сухость каменистой почвы, холодную поверхность бидонов («С е м е й с т в о м о л о ч н и ц ы», 1640-е годы). Это любование реальным миром сочетается у Ленена с внимательным, уважительным, серьезным отношением к своим героям — французским крестьянам.

XVII век в Европе — век торжества человеческого разума, расцвета науки. В разных странах Европы ученые совершали важнейшие научные открытия: Галилей — в Италии, Ньютон — в Англии, Спиноза — в Голландии, Декарт — во Франции. Именно Декарту, безгранично верившему в силу человеческой мысли, принадлежит гордое изречение: «Я мыслю, следовательно, я существую». Стремление к разумности, к порядку становится характерным и для зарождающегося во Франции нового направления в искусстве — к л а с с и ц и з м а. Идеалы героизма, верности государственному долгу одухотворяют и литературу, и архитектуру, и живопись. Естественно, что умы художников этой эпохи занимает ясное и разумное искусство античности. Под его огромным влиянием находится и основоположник классицизма в живописи Франции **Никола́ Пуссе́н** (1594—1665). Почти всю жизнь Пуссен провел в Италии, в Риме. Он преклонялся перед античным искусством, восхищался рисунком Рафаэля и колоритом картин Тициана. Восхищался, но слепо не подражал. В своих картинах Пуссен стремился к уравновешенности и разумности композиции, выверял расположение персонажей на холсте, как геометр рассчитывает чертежи. Но его произведения не превратились в рассудочные схемы благодаря радостным, светлым крас-

кам, четкости и изяществу рисунка, богатству чувств. Художник-мыслитель, Пуссен старается предельно ясно выражать свои идеи в картинах. Свободные, счастливые люди, окруженные прекрасным пейзажем, вдруг оказываются перед гробницей с надписью: «И я жил в Аркадии» («Аркадские пастухи», 1638—1639; см. илл., стр. 160—161). Зритель легко понимает мысль художника о недолговечности даже самой беззаботной жизни. Последние годы Пуссен посвятил пейзажу, но пейзажу героическому, ибо благородные мысли должна рождать величественная природа. Одна из лучших картин художника — «Танкреди Эрминия» (1630-е годы; Эрмитаж, Ленинград).

К середине XVII в. Франция, управляемая твердой рукой всесильного министра кардинала Ришелье, становится самым влиятельным государством в Европе. Последние попытки дворян отстоять свою относительную независимость были подавлены, и царствование Людовика XIV (1643—1715) стало торжеством неограниченной королевской власти. Людовик добивался, чтобы центром всей страны стал королевский двор и его повелитель — абсолютный монарх. Эти идеи были с грандиозным размахом воплощены в архитектуре французского классицизма, которая во второй половине XVII в. решительно выходит на первое место среди других искусств: живописи, скульптуры, графики.

Труд тысяч землекопов, каменщиков, ремесленников, подчиненный замыслам мастера садово-паркового искусства **Андре Ленóтра** (1613—1700), архитекторов **Луи Левó** (ок. 1612—1670) и **Жюля Ардуэ́н-Мансáра** (1646—1708) и живописца **Шарля Лебрéна** (1619—1690), превратил равнину у маленькой деревушки Версаль в невиданный ранее по масштабам и роскоши ансамбль.

Три дороги, идущие из трех королевских дворцов, прямые как стрелы, сходятся в парадном дворе перед величественным зданием главного дворца. С другой стороны к дворцу стремятся аллеи и каналы парка. Так дворец становится центром всего ансамбля, получившего от деревушки название Версаль, а центром дворца — опочивальня короля. Все вокруг подчинено идее прославления Людовика. В огромных зеркалах грандиозной зеркальной галереи отражается видимый сквозь окна знаменитый Версальский парк. Его часто называют зеленым дворцом, и действительно, он как бы выстроен из дорожек, бассейнов, лестниц, деревьев и кустарников, подстриженных так, чтобы они имели геометрическую форму.

Людовика XIV именовали «король-солнце», и архитектура дворца и парка задумана так, чтобы подчеркнуть, что все, и даже сама природа, должны повиноваться воле короля (см. т. 8 ДЭ, ст. «Король-солнце» и несчастный народ Франции»).

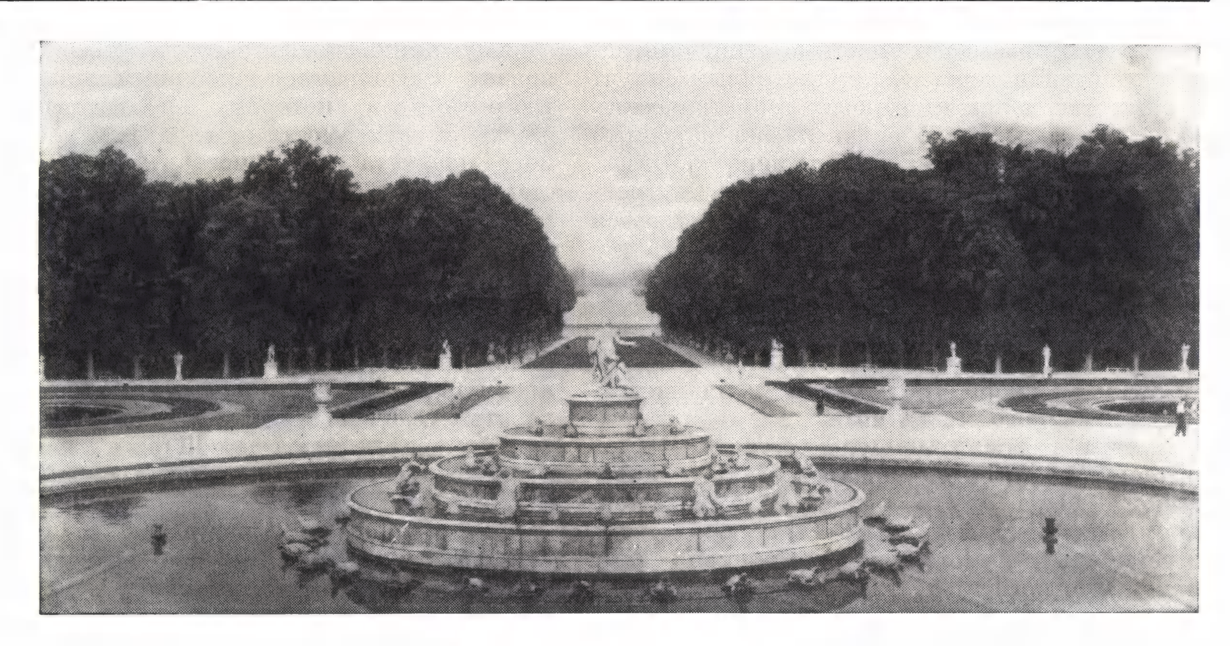
Конечно, нам чужды идеи, воплощенные в ансамбле Версаля. Искусство классицизма с его логикой и строгим порядком оказывается здесь полностью на службе у французского абсолютизма. Но изумительное мастерство французских художников, создавших дворцы и парки, гобелены, посуду, мебель, зеркала и драгоценности Версаля, не может не вызывать восхищения. Кроме того, Версаль тогда был центром культуры — здесь давала свои искрящиеся юмором представления труппа Мольера, здесь создавались басни и стихи Лафонтена, классические трагедии Корнеля и Расина (см. т. 11 ДЭ, статьи раздела «Классицизм во Франции»).

После Людовика XIV, после создания Версаля начинается закат французского абсолютизма и его культуры. Излишества, показная роскошь и изнеженность придворной жизни воплотились в искусстве в стиле рококо, сменившем изживший себя вместе с абсолютизмом классицизм (см. ст. «Архитектурные стили»). Настает XVIII век — век здоровой и трезвой культуры тогда передового класса буржуазии. Эта новая культура вступила в непримиримую борьбу с вычурным, легкомысленным, лишенным гражданских идей стилем рококо, не давшим ни одного крупного художника.

Эта борьба старого искусства с новым, длившаяся на протяжении всего столетия вплоть до Великой французской революции, нашла свое отражение в творчестве одного из самых очаровательных художников Франции — **Антуана Ваттó** (1684—1721). Отсутствие сильных страстей у героев, любовь к изображению «галантных сцен», беззаботного времяпрепровождения в тенистых парках и в то же время тонкое проникновение в психологию человека, неподдельная поэзия — вот характерные черты его искусства.

Лиричность да еще своеобразное, только ему присущее живописное мастерство отличают Ватто и от его многочисленных подражателей, и от модных мастеров рококо.

Крохотные мазочки заставляют как бы вибрировать красочную поверхность картин Ватто, нежные цвета объединяются жемчужным тоном,



В парке Версальского дворца.



А. Ватто. Жилль. 1720. Холст, масло. Лувр. Париж.



Ж. А. Гудон. Вольтер в кресле. 1781. Мрамор. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

предметы отбрасывают цветные тени, смягчаются очертания деревьев, прихотливый силуэт которых так далек от строгих геометрических линий Версаля. Ватто очень любил народный театр и посвятил ему свои лучшие картины. Актеры у Ватто — люди со сложным внутренним миром, ему, как никому другому, удается передать раздвоенность актера между его душевной настроенностью и ролью, которую он играет на сцене («Жилль», 1720). В задумчивости и какой-то неудовлетворенности Жилля, может быть, много общего с характером самого художника, умершего молодым и по-настоящему оцененного много позже.

Лучшее во французском искусстве XVIII в., в отличие от XVII, создавалось вдали от королевского двора, от его церемоний и почестей. Скромной жизнью жил самый серьезный и целеустремленный художник того времени **Жан Батист Шарде́н** (1699—1779). Незамысловатые сюжеты для своих жанровых картин, предметы для натюрмортов он брал из окружающей обыденной жизни. Настойчивый, непрерывный труд вместе с природным талантом живописца принесли Шардену славу.

Ему принадлежит заслуга утверждения в правах считавшегося низменным жанра натюрморта, которому он посвятил всю жизнь. В зависимости от характера изображаемого предмета поверхность картин Шардена становится то шероховатой, то гладкой; мазками красок он передает не только цвет предметов, но и отбрасываемые ими цветные рефлексы и воздух, окружающий их. Великий просветитель Дидро писал о Шардене: «Ты берешь воздух и свет на кончик твоей кисти и накладываешь их на холст». Самые простые предметы — глиняные кувшины, медная посуда, принесенные с рынка овощи, атрибуты искусства — становятся для Шардена неисчерпаемым источником живописных возможностей (см. илл., стр. 31).

Его жанровые картины так же скромны, как натюрморты, и так же серьезны, совершенны по живописи и проникнуты добрым отношением к человеку. «Пользуются красками, но пишут чувством», — говорил сам Шарден.

Во второй половине XVIII в. в живописи Франции уже нет мастеров, равных по таланту Ватто и Шардену. Зато скульптура дала замечательного мастера **Жана Антуана Гудо́на** (1741—1828) — автора большого числа портретов, среди которых были и портреты интересных, передовых людей того времени. Главное для Гудона — раскрыть в лице своеобразие и ценность человека. «Во взоре он разгадывал душу»,— сказал о нем другой великий французский скульптор — Роден. И действительно, даже при беглом взгляде на статую 84-летнего Вольтера работы Гудона (1781) увидишь в его «взоре» живой и язвительный ум.

Все лихорадочней и напряженней становится жизнь Франции в последние предреволюционные годы. И политика и культура монархии зашли в тупик, выход из которого был только в революции. Именно с французской революции начинается уже искусство нового времени (см. ст. «Зарубежное изобразительное искусство XIX в.»).



Ж. Б. Шарден. Прачка. Ок. 1737. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.



Лувр

Франция, Париж

Одно из величайших художественных хранилищ мира Лувр — это грандиозный дворец, прекрасный памятник архитектуры Возрождения, красотой которого гордится столица Франции — Париж.

История Лувра началась в XIII столетии. Название «Лувр» произошло от некогда находившегося здесь Волчьего леса (Leuverie), в котором стоял охотничий замок французских королей. На месте этого замка в XVI в. Франциск I заложил новый, более обширный дворец. Здание строилось и расширялось в течение столетий, вплоть до середины XIX в., пока не приняло того облика, какой знаком теперь всем.

«Зерном» художественной коллекции Лувра стали картины и скульптуры, собранные королем Франциском I; они были куплены за границей или исполнены итальянскими мастерами для украшения загородного замка французских королей Фонтенбло. В XVII в. количество картин стало настолько велико, что из Фонтенбло их перевезли в Лувр, где разместили в семи комнатах дворца и в соседнем с Лувром отеле Грамон. Художественные сокровища принадлежали королю и для широкой публики были недоступны.

Новая страница в истории Лувра началась в эпоху Великой французской революции. В 1793 г. декретом Конвента Лувр был превращен в национальный художественный музей и открыт для публики. Республиканское правительство принимает решение о предоставлении средств для пополнения коллекций Лувра: при распродажах частных собраний картины или скульптуры не должны попасть за границу, они должны остаться во Франции; республика дает на это специальные средства. В эпоху революции в Лувре было только 537 картин. В XIX в. Лувр становится одним из крупнейших в мире музеев. В нем находятся многочисленные памятники искусства и Древнего Востока (прежде всего Египта), и античной цивилизации (среди них статуи Венеры Милосской и Ники Самофракийской), и западноевропейского искусства со средних веков по XIX столетие. Замечательные произведения северного и итальянского Возрождения составляют гордость Лувра: это работы ван Эйка и Клуэ, Леонардо да Винчи («Джоконда» и «Мадонна в скалах») и Рафаэля, статуи «Рабов» Микеланджело, картины Джорджоне, Тициана и Веронезе («Брак в Кане Галилейской»). В Лувре, конечно, первоклассное собрание французской живописи: картины Пуссена (одна из самых знаменитых — «Аркадские пастухи»), Шардена, Ватто, картины романтиков Жерико («Плот «Медузы») и Делакруа («Свобода на баррикадах»), полотна Милле и Мане («Олимпия»).



ИСКУССТВО АНГЛИИ XVIII в.

Хогарт, Рейнольдс, Гейнсборо

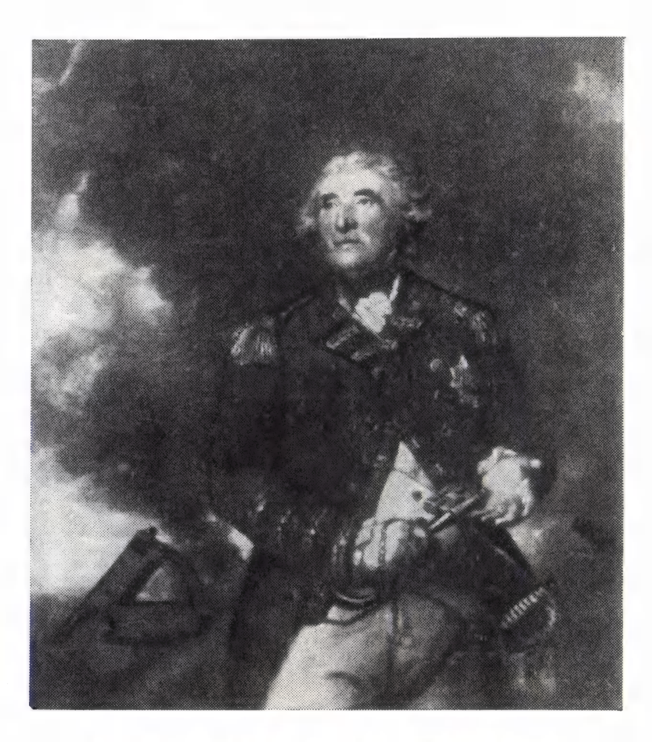
В Англии первый знаменитый художник появился лишь в XVIII в. Это был **Уильям Хóгарт** (1697—1764) — острый сатирик и прекрасный портретист. До этого Англия стояла особняком в развитии европейского искусства. Могущественное государство, расположившееся на островах, Англия всегда как бы противостояла остальной Европе, во многом опережая ее. Ученые, изобретатели, мореплаватели составляли славу нации, литература дала миру гениального Шекспира. И только изобразительное искусство до XVIII в. отставало.

Творчество Хогарта стало открытием не только для английского, но и для мирового искусства. Друг замечательных писателей Свифта и Филдинга, прославленных актеров Гаррика и Кина, он, как ни один художник до него, сблизил изобразительное искусство с литературой и театром. Его серии картин «Карьера мота» (1732—1735, Музей Соуна, Лондон), «Модный брак» (1743—1745, Национальная галерея, Лондон), как роман или театральный спектакль, последовательно рассказывают о судьбе и приключениях героев, причем рассказывают с юмором, иногда весьма ядовитым, с выдумкой и наблюдательностью. Хогарт относился к своему искусству очень серьезно, стремился с его помощью улучшать нравы, бороться с пороками, нищетой. Поэтому, чтобы познакомить со своими картинами как можно больше людей, он делал с них гравюры, и эти гравюры, печатавшиеся большим тиражом и быстро раскупавшиеся, часто оказывались интересней и талантливей самих картин (см. ст. «Графика»).

Хогарт всю жизнь писал портреты. Зоркость и умение передать характер человека приносили художнику успех. Но один портрет — простой рыбачки, продавщицы креветок («Девушка с креветками», после 1750) —



У. Хогарт. Девушка с креветками. После 1750. Холст, масло. Национальная галерея. Лондон.



Д. Рейнольдс. Портрет адмирала лорда Хитфильда. 1787—1788. Холст, масло. Национальная галерея. Лондон.

принес ему, правда уже много позже, славу одного из лучших портретистов мира. Молодость, задор, веселье девушки переданы Хогартом с такой свободой кисти, таким энергичным мазком, что зритель невольно заражается восхищением художника этим ярким народным характером.

Портрет всегда был в Англии самым любимым жанром живописи. Недаром раньше в Англию приглашались именно знаменитые портретисты — Ганс Гольбейн Младший и ван Дейк (см. статьи «Искусство немецкого Возрождения» и «Ученики и сподвижники Рубенса»). Но в XVIII в. искусство портрета достигло в Англии такого совершенства, что уже английские мастера стали желанными гостями в других странах. Расцвет портрета связан с именем двух современников и соперников — **Джошуа Ре́йнольдса** (1723—1792) и **Томаса Ге́йнсборо** (1727—1788). Трудно сказать, кто из этих двух столь разных людей и художников больше дал искусству Англии.

Настоящий оратор, привыкший к успеху, первый президент им же организованной Академии искусств, Рейнольдс любил и умел писать портреты людей действия, с сильным и определенным характером. Военачальники, писатели, знаменитые актеры, политические деятели стали моделями для художника. Рейнольдс любит теплые красно-золотистые тона, кисть его плотно и уверенно лепит объемы, и все это соответствует уверенности в себе героев его произведений.

Главное очарование картин Гейнсборо в их поэтичности. Любитель музыки, художник тонко чувствует связь природы с человеком, прелесть жемчужно-серых и серебристо-голубых тонов. Гейнсборо стремится передать не действие, а состояние человека, мечтательность, нежность, утонченность. Поэтому лучше всего ему удавались портреты женщин и детей. Его знаменитый «Голубой мальчик» (ок. 1770), исполненный с изысканностью и мастерством, может поспорить с портретами ван Дейка. Живописная техника Гейнсборо виртуозна: свободно положенные, как бы мерцающие мазки передают вибрирующее дыхание воздуха и создают атмосферу поэзии и почти музыкальной гармонии.

XVIII век можно смело назвать золотым веком английской живописи. Три художника — Хогарт, Рейнольдс и Гейнсборо поставили живопись своей родины вровень с искусством других стран Европы, а в области портрета — даже впереди.



Т. Гейнсборо. Голубой мальчик. Ок. 1770. Холст, масло. Калифорния, Сан-Марино (США). Галерея Хантингтон.

* * *

Европейское искусство XVII—XVIII столетий достигло таких вершин, какие мы смело можем сопоставить с вершинами искусства Возрождения. Рембрандт и Веласкес, Гальс и Рубенс, Пуссен и Шарден — эти имена в истории искусства стоят рядом с именами Леонардо, Рафаэля, Тициана и Микеланджело. На смену ренессансной героике в искусство XVII—XVIII вв. пришли новые черты. Художники познали горечь противоречий между человеком и обществом, они открыли красоту повседневности, познали мир в его более конкретных и частных проявлениях. Искусство XVII—XVIII вв. окончательно сформировало своеобразие каждого жанра. Оно двинулось вперед вслед за самой жизнью. Оно открыло новое, хотя и утратило то, что составляло основу ренессансного искусства.



Лондонская Национальная галерея

Англия, Лондон

По сравнению с Эрмитажем или Лувром лондонская Национальная галерея —музей молодой. Его основание относится к началу XIX в. В 1824 г. галерея была открыта для публики. Собственно говоря, это еще не был музей: были выставлены для обозрения 38 картин, купленных государством у богатого торговца и коллекционера Ангерштейна. Первые посетители пришли смотреть замечательные полотна в особняк бывшего владельца картин.

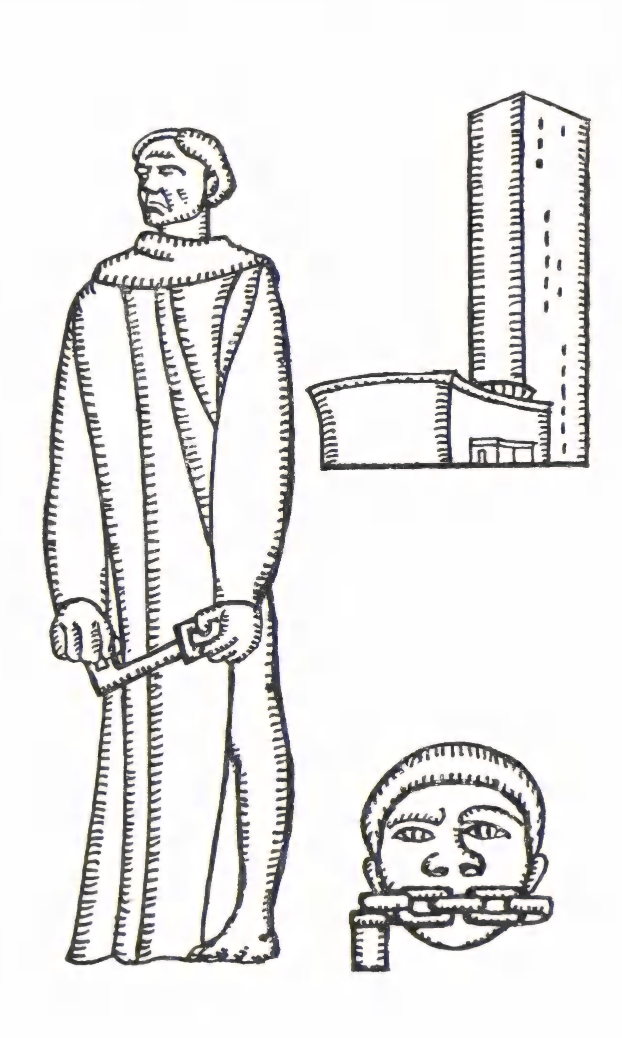
Но начало музейной коллекции было положено. Первому национальному музею частные коллекционеры приносят в дар свои картины, государство покупает для музея картины в разных странах, прежде всего в Италии. Особняк Ангерштейна становится тесным. Тогда в центре Лондона — на Трафальгарской площади было построено специальное здание, отвечающее всем условиям хранения памятников искусства, в котором и по сей день располагается Национальная галерея.

Когда началась вторая мировая война и фашистская авиация стала бомбить Лондон, картины увезли и спрятали в карьере. Интересно, что каждый месяц с 1942 по 1944 г. из карьера вынимали одну картину и выставляли в Лондоне; перед зданием музея стояли длинные очереди желающих посмотреть шедевр.

В коллекции лондонской Национальной галереи, насчитывающей около 1900 картин, главное место принадлежит итальянским художникам. Здесь хранятся «Мадонна с младенцем» одного из основоположников искусства Возрождения Мазаччо, «Мадонна в гроте» Леонардо да Винчи, а также картины замечательных живописцев XV в. Боттичелли и Пьеро делла Франческа, Тициана («Вакх и Ариадна»), Караваджо («Христос в Эммаусе») и других художников.

Лондонская галерея гордится и одним из шедевров Яна ван Эйка — картиной «Портрет четы Арнольфини». Здесь есть полотна Рембрандта, Вермеера Дельфтского, Рубенса и ван Дейка. Ван Дейк долго жил в Англии, здесь и был им написан конный портрет короля Карла I. Прославленные шедевры галереи — работы испанцев Веласкеса («Венера перед зеркалом») и Гойи («Портрет доньи Изабеллы де Порсель»). И конечно, здесь представлены картины классиков английской живописи Хогарта, Гейнсборо, Рейнольдса и других.







ИСКУССТВО XIX—XX вв.

ЗАРУБЕЖНОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО XIX в.

ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ XIX в.

На протяжении XIX столетия изобразительное искусство прошло большой, яркий и чрезвычайно сложный путь развития. В это время работало много крупных мастеров. Творчество каждого из них было не только значительным вкладом в национальную культуру родной страны, но и сыграло большую роль в общем развитии европейского и мирового искусства.

На фотографии: Ф. Леже. Композиция с птицами. 1955. Холст, масло. Музей Фернана Леже в Биоте (Франция).

Французская буржуазная революция 1789—1794 гг. была тем рубежом, который отделяет искусство XVIII в. от искусства XIX в. И на этом новом этапе Франции суждено было сыграть ведущую роль в западноевропейской живописи, скульптуре и архитектуре. Именно в творчестве французских художников отчетливее всего проявились передовые идеи времени, основные художественные течения эпохи.

Первым крупным направлением в европейском искусстве прошлого века был классицизм (см. т. 11 ДЭ, ст. «Классицизм во Франции»).

Классицизм Ж. Л. Давида

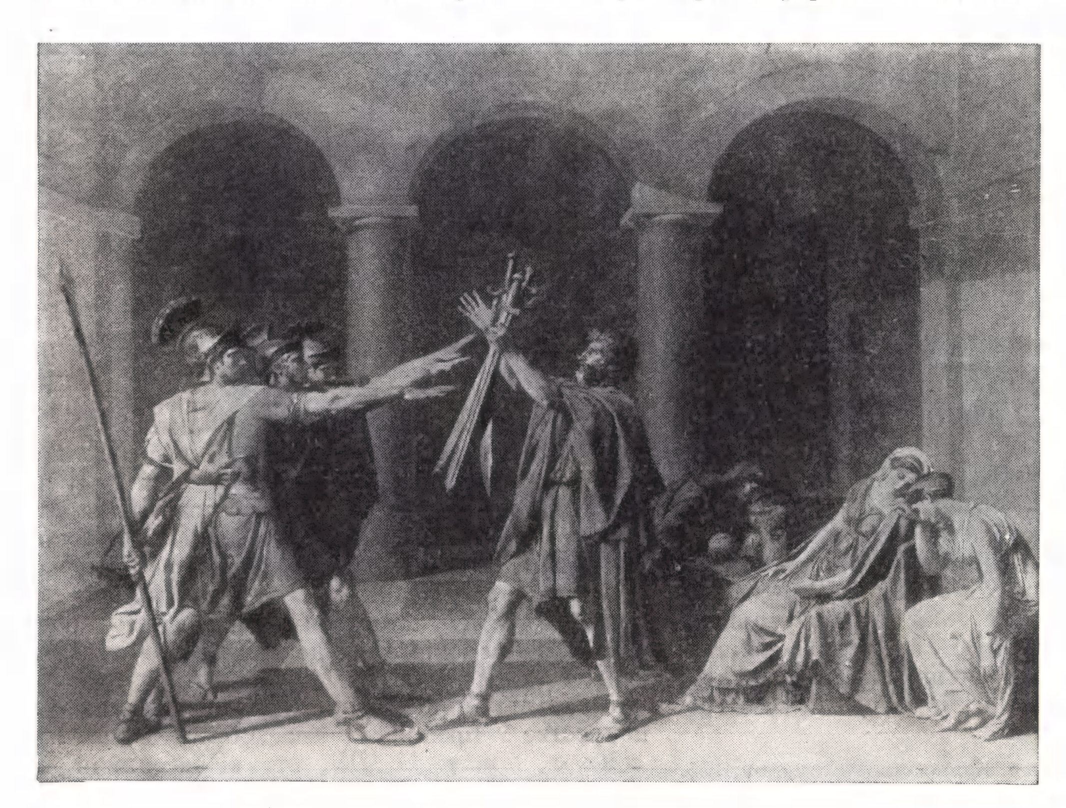
В годы, предшествовавшие французской революции, самым ярким выразителем классицизма в живописи был Жак Луи Дави́д (1748—1825).

Жизнь и творчество этого мастера тесно связаны с историческими событиями во **Франции**. В годы революции Давид — один из деятельных ее участников: он был депутатом Национального конвента, голосовал за казнь короля, был организатором многих революционных празднеств. В годы Первой империи он становится придворным живописцем Наполеона I и воспитателем целой плеяды художников. После реставрации власти свергнутых революцией Бурбонов Давид, как якобинец, вынужден был навсегда покинуть родину. Великий художник Франции умер на чужбине, в бельгийском городе Брюсселе.

Еще задолго до революционных событий передовые мыслители Франции — просветители (см. т. 8 ДЭ, ст. «Великая энциклопедия») отстаивали мысль о том, что цель искусства — воспитывать в людях высокие гражданские чувства. Давид разделял эти мысли. В предреволюционные годы он искал героические примеры для подражания в далеком прошлом. Путешествие в Италию раскрыло перед ним величие и красоту образов античного мира. Как и многие из его современников, художник считал, что герои древнеримской республики — высшие образцы служения гражданскому долгу, а произведения античного искусства — воплощение идеальной простоты и совершенной гармонии.

В 1784 г. Давид создал свою знаменитую картину «Клятва Горациев». Он изобразил на ней защитников Древнего Рима — трех братьев Горациев. Идя на бой, они приносят клятву на мечах, которые держит их отец. Братья единодушны в своем стремлении; они делают один и тот же решительный шаг к мечам, три профиля в едином повороте, три выброшенные вперед руки обращены к оружию. Мужественную решимость воинов оттеняет печаль женщин. Трижды повторенные арки позади фигур соответствуют трем смысловым группам композиции. Словно на античных рельефах, все участники сцены расположены на переднем плане, параллельно краю картины, а каждая фигура передана выпукло и четко.

Чеканный рисунок, совершенная моделировка форм с помощью света и тени, яркие ло-



Ж. Л. Давид. Клятва Горациев. 1784. Холст, масло. Лувр. Париж.

кальные краски, столь соответствующие суровости образов, а главное, глубокая продуманность всех элементов этой картины становятся основными средствами художественной выразительности у Давида и основными особенностями живописи классицизма вообще.

В картине «Клятва Горациев» отчетливо прозвучал пламенный призыв к героическому, гражданскому подвигу, наполнивший искусство мастера подлинно революционным духом. Вот почему этот ранний этап искусства Давида получил название революционного классицизма.

В годы революции Давид находит героизм, силу духа и способность к самопожертвованию у самих участников революционных событий. Он создает их портреты. В его представлении они оказываются равными героям древности. Вершина творчества художника этой поры — картина «Смерть Марата» (1793; см. ст. «Смерть Марата», а также т. 8 ДЭ, ст. «Неподкупный» и его соратники» и илл., стр. 320—321).

Последовавшие за падением якобинской диктатуры годы вызвали глубокие изменения в творчестве художника, его искусство постепенно теряет революционное звучание. В эпоху правления Наполеона Давид выполняет заказы двора. Блестящее мастерство портретиста и исторического живописца, которое Давид продемонстрировал в огромном полотне «Коронация Наполеона» (1804—1807, Лувр, Париж), однако, не в силах было скрыть холодной и надуманной торжественности, присущей этой церемонии.

Классицизм, утратив свое революционное содержание, превратился в официально признанное направление, выражавшее вкусы новой буржуазной знати. В далеком прошлом искали теперь лишь внешнюю красивость, а не героизм и совершенство форм. Внимание художников теперь привлекала главным образом пышность и парадность императорского Рима, героические сюжеты отступали перед любовными сценами и отвлеченными аллегориями.

Ученик Давида, художник большого таланта, блистательный портретист и замечательный рисовальщик **Жан Огюст Доминик Энгр** (1780—1867) стремился сохранить в своем искусстве верность прекрасному античному идеалу, но в годы, когда в искусстве уже господствовали новые веяния, его попытка поддержать традиции классицизма была обречена на неудачу. Однако Энгр в отдельных своих произведениях и образах достиг высокого мастерства и художественной убедительности.



«Смерть Марата»

13 июля 1793 г. в разгар революционных событий был предательски убит один из вождей французской буржуазной революции — Жан Поль Марат.

Обманным путем, сказав, что ей надо передать письмо, пробралась к нему подговоренная противниками якобинцев Шарлотта Корде. Марат был болен и принимал целебную ванну. Когда он начал читать лживые строки убийцы, она нанесла ему смертельную рану ударом кинжала. Так перестало биться сердце Друга народа (см. т. 8 ДЭ, ст. «Неподкупный» и его соратники»).

Пылкий якобинец и главный художник революции Жак Луи Давид был глубоко потрясен трагической гибелью Марата. За несколько дней до смерти он был у него и видел, как тот, превозмогая боль, «писал свои последние мысли о благе народа». Таким и запечатлел его Давид на картине. Не маска смерти, а последний отблеск чувств озаряет лицо Марата.

В колорите картины нет нарочито мрачных тонов, он скорее светлый и ясный. Белые тона тканей, как сверкающий ореол, окружают Марата; на груди и простыне алеют пятна крови, контрастирующие с зеленым тоном покрывала, закрывающего ванну. Гладкий фон картины написан в желтовато-коричневой тональности. Сгущаясь и в тоне и в плотности около головы Марата, он подобен могильному мраку смерти.

Осенью 1793 г. картина «Смерть Марата» была выставлена для всенародного обозрения в Лувре (см. илл., т. 8 ДЭ, стр. 320—321). Тысячные толпы проходили мимо нее: революционный народ, знавший и любивший Марата, понял и оценил произведение Давида. Затем картина была помещена в зале заседаний Национального конвента, а после революции вернулась в мастерскую Давида. Уехав в изгнание после воцарения Бурбонов в 1815 г., художник увез с собой в Брюссель лучшее из своих творений времен революции.

От наследников Давида картина попала в конце XIX в. в брюссельский музей в Бельгии.



Ж. Л. Давид. Смерть Марата (фрагмент). 1793. Холст, масло. Брюссель.

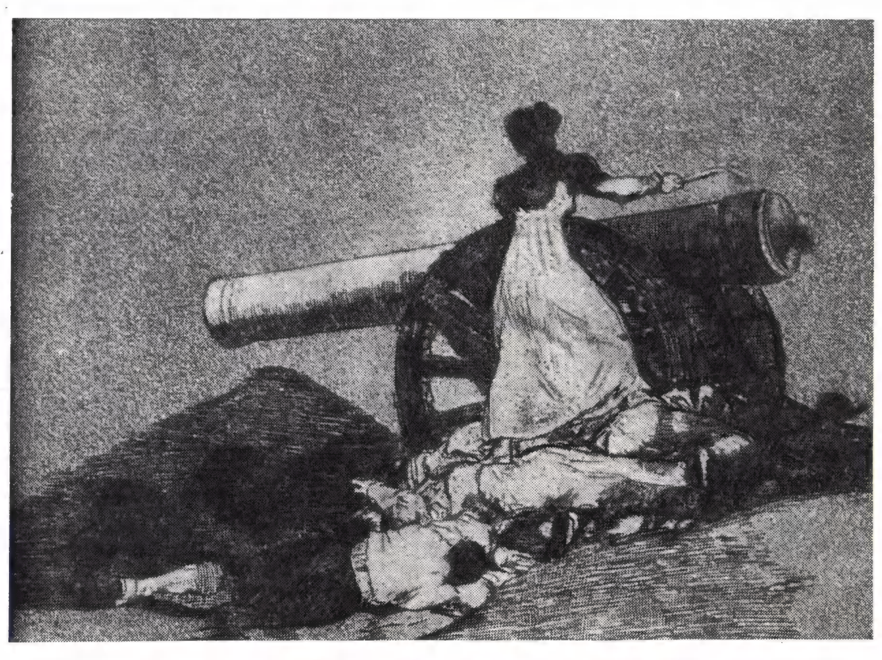
Франсиско Гойя (1746—1828)

Особое место среди мастеров, работавших на рубеже XVIII и XIX вв., занимает замечательный испанский живописец и график Франсиско Гóйя. Он был современником Давида, но его искусство во многом противоположно творчеству классицистов. В **Испании** того времени доживала свой век одна из самых реакционных в Европе феодальных монархий и безраздельно господствовала инквизиция. Прогрессивно настроенный художник не мог открыто выражать свои мысли и чувства. Его не спасло бы от инквизиции даже то обстоятельство, что он был придворным живописцем испанского короля. Чтобы скрыть истинный смысл своих произведений, Гойя был вынужден прибегать к аллегориям, или сложным фантастическим образам. В знаменитой серии офортов «Капричос» (т. е. прихоть, игра фантазии) перед нами предстает кошмарный мир чудовищ и уродов. Здесь и ухмыляющиеся ослы, оседлавшие людей, и внимающие попугаю-проповеднику монахи, и сухое дерево в монашеской рясе, повергающее ниц суеверных людей. Настороженно и презрительно взирает с автопортрета, которым открывается серия, на этот сонм чудищ сам Гойя. Весь этот шабаш ведьм и уродов — это сама Испания, где процветают суеверия и религиозный фанатизм, тупость и невежество аристократии. «Сон разума рождает чудовищ» — подписал художник под одним из офортов.

Большое место в творчестве Гойи занимают портреты. В одних он сумел показать красоту людей богатой духовной жизни, обладающих сильным и ярким характером,— это портреты французского посланника Гиймарде, трагической актрисы Ла Тираны, художника Франсиско Байеу. В других мастер беспощадно обнажил ничтожество и моральное падение стоящих у власти людей. Таков знаменитый групповой портрет семьи короля Карла IV (1800; см. илл., стр. 192—193). Лица королевской четы выражают только тупость, жестокость и вырождение. И такое же лицо у маленького инфанта.

В портретах Гойи наиболее ярко проявился его блестящий талант живописца. Краски на картинах художника то вспыхивают мерцающими бликами, то искрятся перламутровыми переливами, то достигают предельной ясности и силы звучания. Легкие мазки сменяются энергичными, а свет, неровный и трепетный, заставляет ощущать особую поэтическую атмосферу, которая окружает образы Гойи.

Борьба испанцев против наполеоновского вторжения раскрыла перед художником величие и силу духа испанского народа. В эти годы Гойя создает свои выдающиеся произведения. Одно из них — «Расстрел испанских повстанцев французами в ночь на 3 мая 1808 г.» (1814, Прадо, Мадрид) — изображает трагическую развязку мадридского восстания. В маленькой группе людей, стоящих под дулами ружей, Гойя сумел показать огромную силу человеческих переживаний, раскрыть могучий дух непокоренного народа. «Расстрел...» — первая в европейской живописи XIX в. историческая картина, герои которой — не овеянные славой исторические личности, а безымянные люди из народа, способные на героический подвиг ради защиты Родины.



Ф. Гойя. Какое мужество! (из серии «Бедствия войны». 1810—1820). Офорт.

Героизм народа в освобо-

дительной борьбе раскрывает и серия офортов Гойи «Бедствия войны» (1810—1820). В одном из лучших листов этой серии художник изобразил сарагосскую девушку Марию Агостину. Она стала к оружию, когда пали другие защитники города. Фигура женщины, светлая на темном фоне, подобна пламени факела, который Агостина держит в руках. «Какое мужество!» — восклицает Гойя и подписывает эти слова под офортом.

Гойя был одинокой фигурой в художественной культуре своей страны, в Испании не нашлось достойных продолжателей его искусства. Но неутомимый в поисках новых средств выражения, остро чувствовавший современность, смелый реалист и вдохновенный романтик, Гойя привлекал к себе внимание многих европейских художников XIX в. Его искусство во многом предваряло новое художественное направление в западноевропейском искусстве — романтизм.

Романтизм

Рунге, Фридрих, Жерико, Делакруа, Рюд

По-разному и в разные годы складывался и развивался романтизм в искусстве Германии, Франции и Англии.

В **Германии** романтизм возник раньше, чем в других странах. Расколотая на отдельные феодальные государства, Германия не знала такого могучего революционного подъема, который пережила Франция. Многим из немецких романтиков был чужд пафос передовых социальных идей. Они идеализируют средневековое прошлое, отдаются безотчетным душевным порывам, рассуждают о бренности человеческой жизни. Искусство многих из них было пассивным и созерцательным. Лучшие свои произведения эти художники создали в области портретной и пейзажной живописи.

Выдающимся портретистом был **Отто Ру́нге** (1777—1810). Портреты этого мастера при внешнем спокойствии поражают интенсивной и напряженной внутренней жизнью. Пейзажи **Каспара Давида Фри́дриха** (1774—1840) открывают красоту горных ландшафтов юга Германии и меланхолическую призрачность залитых лунным светом северных морских побережий.

Бунтарская сущность романтизма ярче всего проявилась во **Франции.** Там в этом художественном течении отразилось глубокое разочарование в результатах французской революции, протест против буржуазной действительности, разбившей мечту о «царстве разума и свободы», о котором говорили просветители XVIII в. Французский романтизм сложился в начале 1820-х годов, накануне нового революционного подъема. Французских художников увлекали сильные и деятельные герои, люди глубоких переживаний и страстного темперамента. Они ищут этих героев среди своих современников, в литературе, в национальной истории. Представители романтического направления отстаивали право художника непосредственно выражать свои мысли и чувства, боролись против сковывающих творческую свободу академических правил классицизма. *«Слушаться природы, правды и вдохновения» стало основным правилом романтиков.* Рассудочности академистов они противопоставляют эмоциональность и драматизм образов, смелые динамические композиции своих картин; сухому рисунку — насыщенные яркие краски. Французские романтики стремились найти большую тему в современности, их влекла к себе также экзотика Востока и освободительная борьба порабощенных народов.

Художником, с именем которого связаны первые блестящие успехи романтизма во Франции, был **Теодор Жерико́** (1791—1824). Уже в ранних его картинах (портреты военных, изображения лошадей) античные идеалы отступили перед непосредственным восприятием жизни.

В 1816 г. по вине французского правительства погиб фрегат «Медуза», с которого спаслось на плоту всего несколько человек. Это событие потрясло всю Францию, и Жерико посвятил ему свое наиболее значительное произведение «Плот «Медузы» (1818). Он изобразил переживания отчаявшихся и вновь обретших при виде приближающегося корабля надежду на спасение людей с такой силой драматизма, какой никогда не знало искусство Давида.

Но жизнь Жерико оборвалась трагически рано (он неизлечимо заболел после падения с лошади), и многие его замыслы остались незавершенными.

Главой французского романтизма в живописи суждено было стать **Эжену Делакруа́** (1798—1863). Неистощимое воображение этого художника создало целый мир образов, до сих пор живущих на полотне своей напряженной, полной борьбы и страстей жизнью. Тут и сцена из дантовского ада, и герои произведений Гёте, Шекспира и Байрона, изображенные в моменты



Т. Жерико. Плот «Медузы». 1818. Холст, масло. Лувр. Париж.

острых переживаний. Делакруа запечатлел многочисленные образы людей Востока, главным образом алжирцев и марокканцев, которых он видел во время своего путешествия в Африку. Они казались художнику столь же смелыми и прекрасными, как некогда Давиду герои античных легенд. В произведении «Резня на острове Хиос» (1824, Лувр, Париж) Делакруа отразил борьбу греков против турецкого владычества, волновавшую тогда всю Европу. Группе страдающих пленных греков на переднем плане картины, среди которых и обезумевшая от горя женщина, и ребенок, ползущий к груди мертвой матери, художник противопоставил надменные и жестокие фигуры карателей; вдали виден горящий разрушенный город. Картина поразила современников и захватывающей силой человеческих страданий, и своим необычайно смелым и звучным колоритом.

События Июльской революции 1830 г. вдохновили Делакруа на создание широко известной картины «Свобода на баррикадах» (1830; см. ст. «Свобода на баррикадах»).

Крупнейшим представителем романтизма во французской скульптуре был **Франсуа Рюд** (1784—1855). Его знаменитая скульптурная группа «Марсельеза» (1833—1836), украшающая Триумфальную арку на площади Звезды в Париже, посвящена героическим революционным дням 1792 г. (см. ст. «Памятник на площади Этуаль»).

В творчестве **английских** художников начала XIX в., в первую очередь пейзажистов, романтические увлечения сочетаются с более объективным и трезвым взглядом на природу.



«Свобода на баррикадах»

В июле 1830 г. во Франции был свергнут последний представитель ненавистной народу династии Бурбонов— Карл X. Июльские события в Париже глубоко взволновали французского художника Эжена Делакруа. По словам известного писателя А. Дюма, вид развевающегося над собором Парижской богоматери республиканского знамени вызвал у художника желание запечатлеть «три славных дня» в большой картине.

Работа была начата 20 сентября 1830 г., а в апреле следующего года картина уже появилась на выставке. Так была создана «Свобода на баррикадах» — одно из наиболее прославленных произведений Делакруа, посвященное Июльской революции 1830 г.

Действие развертывается в самом центре Парижа. Сквозь пороховой дым поднимается на баррикаду прекрасная женщина. На ней античный хитон, на голове — фригийский колпак, древний символ свободы. В лучах яркого июльского солнца фигура женщины, классический профиль ее головы кажутся особенно величественными. Женщина олицетворяет Свободу. Зажав в руке трехцветное знамя республики, она увлекает за собой восставших. И хотя путь, по которому надо пройти, грозит страданием и смертью, за ней поднимается раненый, сжимает оружие в руках студент в высокой шляпе, за ней идут рабочие в блузах и вездесущий парижский мальчишка— прообраз знаменитого Гавроша Виктора Гюго. Трепещет на ветру знамя, и три его цвета — красный, синий и белый,— как отблески, загораются в разных частях картины, в одежде раненого и в маленьком флаге на башне собора вдали.

Для многих поколений французских революционеров картина Делакруа была символом республики, замечательным памятником резолюционным традициям и мужеству французского народа.



Э. Делакруа. Свобода на баррикадах. 1830. Холст, масло. Лувр. Париж.



Памятник на площади Этуаль

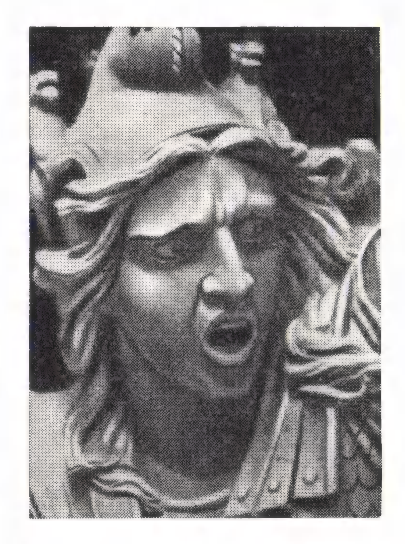
В июле 1836 г. на одной из центральных площадей Парижа, от которой звездообразно расходится восемь улиц и которая называется площадью Этуаль (т. е. Звезды), закончилось строительство Триумфальной арки (см. илл., т. 8 ДЭ, стр. 320—321).

Сооружение арки было начато еще при Наполеоне I, в 1806 г., но велось со значительными перерывами. По замыслу архитектора Жана Франсуа Шальгрена (1739—1811), арка должна была прославлять победы наполеоновских войск. Но к моменту завершения строительства первоначальная программа была изменена. Теперь только один из четырех рельефов, помещенных на арке, был посвящен Наполеону, а остальные три олицетворяли события прошлого и настоящего Франции.

Один из этих рельефов, на котором было изображено «Выступление добровольцев в 1792 г.», сразу же обратил на себя внимание современников значительностью образов и особым мастерством исполнения. Автором рельефа был Франсуа Рюд.

В своем произведении Рюд воскресил героические дни революции, когда на призыв Национального собрания «Отечество в опасности!» весь народ Франции от мала до велика встал на защиту страны от посягательств иностранных интервентов, которые хотели задушить революцию (см. т. 8 ДЭ, ст. «Революционная армия»).

Скульптор развернул на рельефе драматическую сцену. Исполнены героического порыва идущие на бой воины: зрелый муж и его юный сын, многоопытный ветеран и простой старик. Натягивает свой лук стрелок, горнист трубит призыв к атаке. Рюд не стал передавать в рельефе конкретные костюмы добровольцев 1792 г.



Ф. Рюд. Марсельеза (фрагмент рельефа). 1833—1836. Камень. Париж. Триумфальная арка на площади Этуаль.

Величие подвига мужественных защитников Франции дает им право сравниться с героями древности, седой античности. И скульптор изваял их поэтому в том виде, в каком современники Рюда представляли римских республиканцев.

Над воинами, охваченными героическим энтузиазмом, на фоне знамен и клинков реет в стремительном и властном порыве крылатая женщина. Выбросив вперед руку с мечом, она указывает воинам путь; вторая рука в призывном взмахе поднята вверх. Голова женщины с распущенными и развевающимися по ветру волосами, увенчанная фригийским колпаком, обращена к тем, кто идет за передовым отрядом. Ее клич обращен к толпе, которую она зовет на бой.

Фигура крылатой женщины была воспринята современниками как олицетворение Родины и Свободы, как призыв к революции. Поэтому ее, а затем и весь рельеф Рюда стали называть «Марсельезой» — по имени песни, с которой в 1792 г. отряды марсельских добровольцев выступили на защиту родины, песни, которая стала впоследствии гимном республиканской Франции (см. т. 8 ДЭ, ст. «Марсельеза»).

Английские пейзажисты

Тёрнер, Бонингтон, Констебль

Романтически приподнятые пейзажи создает **Уильям Тёрнер** (1775—1851). Он особенно любил изображать грозы, ливни, бури на море, яркие, пламенеющие закаты солнца. Тёрнер часто преувеличивал эффекты освещения и усиливал звучание цвета даже тогда, когда писал спокойное состояние природы. Используя технику акварелистов, Тёрнер стал накладывать масляную краску очень тонким слоем и писал прямо на грунте, добиваясь радужных переливов тонов.

В технике акварели, столь излюбленной у английских живописцев, работал первоначально **Ричард Бóнингтон** (1802—1828). Страдая болезнью легких, художник подолгу жил на морском побережье во Франции. В морских пейзажах, исполненных маслом, простых и лишенных драматических эффектов, Бонингтон стремился уловить особенности солнечного освещения, сероватую дымку влажного воздуха.

Наиболее последовательно новое отношение к природе воплотил в своем творчестве **Джон Кóнстебль** (1776—1837). Уже в 1802 г., отказавшись от дальнейшего изучения старых мастеров пейзажа, он заявил: «Теперь я хочу вернуться в деревню и попытаюсь писать природу так, как я ее вижу сам». *Важным нововведением*



Д. Констебль. Телега для сена. 1821. Холст, масло. Национальная галерея. Лондон.

Констебля явились его большие (в размер картины) эскизы маслом, замечательные по непосредственности и тонкости наблюдений, по свежести и богатству колорита. В них он сумел передать всю сложность внутренней жизни природы в ее повседневности, достигая этого самой техникой живописного письма. Он писал смелыми подвижными мазками, то густыми и шероховатыми, то более гладкими и прозрачными. Новаторская живопись Констебля оказала огромное влияние на произведения Делакруа, а также и на все развитие французского пейзажа XIX в.

Искусство Констебля, так же как многие стороны творчества Жерико, знаменовало собой возникновение реалистического направления в европейском искусстве XIX в., которое первоначально развивается параллельно с романтизмом.

Художники-реалисты середины XIX в.

Руссо, Дюпре, Добиньи, Коро, Милле, Домье, Курбе, Менцель

Само понятие «реализм» имеет широкое значение: мы с полным правом можем говорить и о реализме XVII или XVIII в. Но термин реализм в применении к художественному творчеству вошел в обиход только в XIX в. Именно тогда в ряде европейских стран впервые появляется стремление *сознательно и последовательно руководствоваться принципами реалистического метода, т. е. объективно и правдиво изображать действительность.* К этому периоду относятся и попытки сформулировать и дать теоретическое обоснование реализма как целостной художественной системы, как основного направления в искусстве середины XIX в.

Начало реалистическому направлению во **Франции** положила пейзажная живопись художников так называемой *барбизонской школы*. В начале 1830-х годов группа художников-пейзажистов поселилась в деревушке Барбизон в 60 *км* от Парижа (отсюда название школы). Они рисовали сельские пейзажи. «Обыкновенная природа является неисчерпаемым материалом для искусства», — утверждал глава барбизонской школы **Теодор Руссó** (1812—1867).

Руссо требовал глубокого изучения природы. Он делал точные эскизы с натуры, перенося их затем в свои картины. Барбизонцы находили поэзию во всем: в хмуром дне, в предгрозовом затишье, в темном силуэте пахаря на фоне вечернего неба. Каждый из них создавал в своих пейзажах своеобразный портрет природы, у каждого из них была своя излюбленная тема. **Жюль Дюпрé** (1811—1889) писал главным образом несложные по мотиву пейзажи, но его часто увлекали стихийные явления природы. Излюбленными мотивами **Диаса де ла Пéнья** (1807—1876) были лесные чащи с лужайками, а **Тройóн** (1810—1865) предпочитал сельские виды со стадами животных. **Шарль Добиньú** (1817—1878) подолгу работал, путешествуя в лодке по Сене и Уазе. Ему особенно удавалась спокойная гладь воды, поля и селения, раскинувшиеся по берегам рек.

Близок к барбизонцам был и один из крупнейших пейзажистов XIX в. **Камиль Корó** (1796—1875). Он был истинным поэтом природы. Его интересовал тот или иной пейзаж в целом, настроение, которое он создает. «Я был всегда влюблен в прекрасную природу»,— говорил Коро. Тонкое понимание красоты окружающего мира пронизывает все творчество пейзажиста. В отличие от большинства барбизонцев Коро не ограничивался пейзажами, он писал фигуры на фоне интерьера, а также портреты. Пользуясь различной светосилой того или иного тона, т. е. обратившись к живописи полутонами, Коро достиг замечательного богатства цветового звучания (см. илл., стр. 192 — 193).

Самым близким другом Теодора Руссо, работавшим с ним в Барбизоне, был **Жан Франсуа Миллé** (1814—1875). Тема его творчества значительна и важна — это изображение тяжелого сельского труда. Милле сам вышел из крестьянской среды и долго жил в деревне, поэтому он хорошо знал жизнь своих скромных героев. Его внимание привлекали то величавая фигура сеятеля, то уставший виноградарь с обожженным от солнца лицом, то крестьянки, несущие из лесу вязанки хвороста, то освященные традицией патриархальные обычаи и нравы. В картине «Собирательницы колосьев»

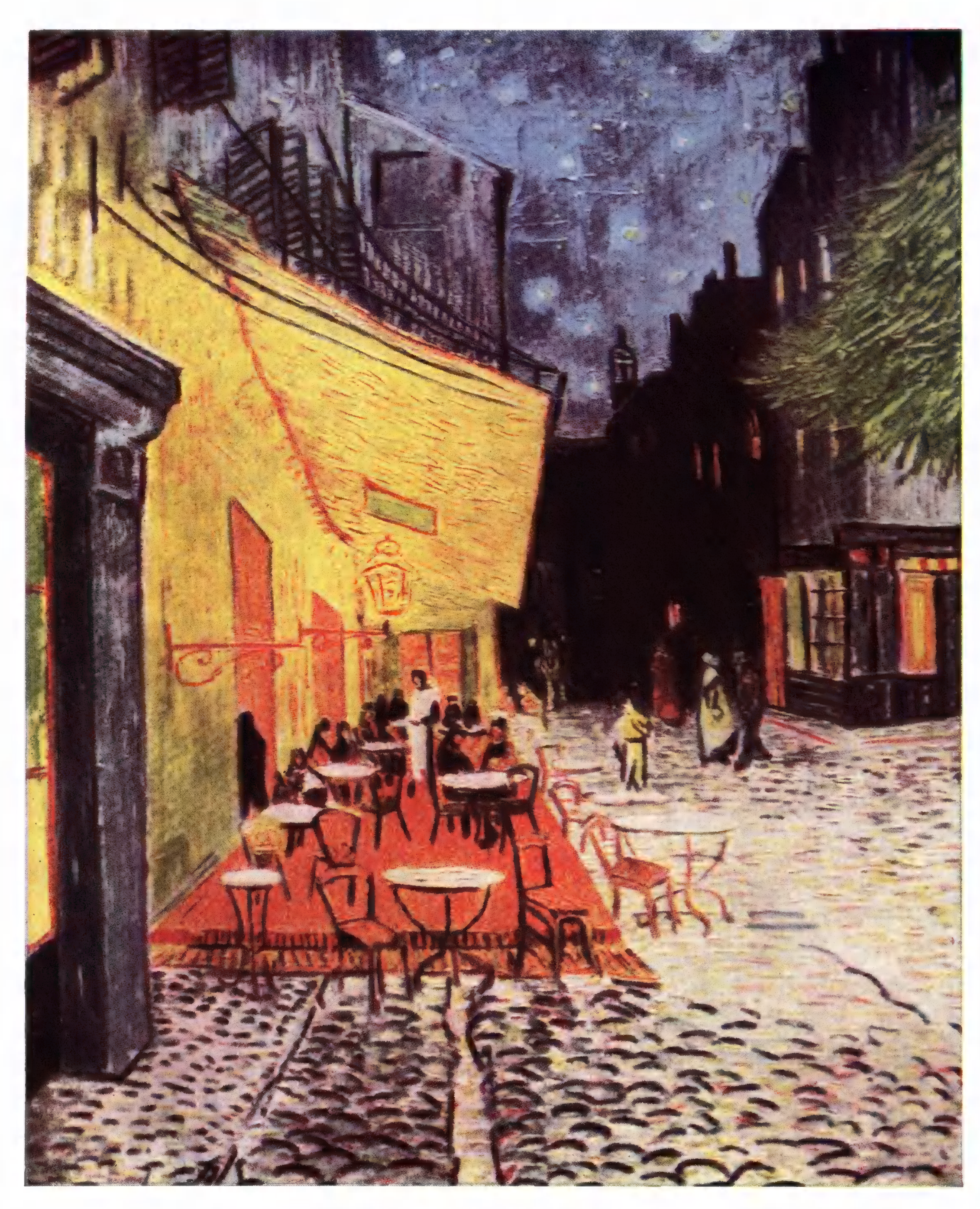


Ж. Ф. Милле. Собирательницы колосьев. 1857. Холст, масло. Лувр. Париж.



Э. Мане. Бар в Фоли-Бержер. 1881—1882. Холст, масло. Институт Курто. Лондон.

(*К ст. «Эдуард Мане»*)



В. Ван-Гог. Кафе-терраса в Арле. 1889. Холст, масло.
Голландский государственный музей Крёллер-Мюллер. Отерло.

(К ст. «Постимпрессионисты»)



П. Сезанн. Пьеро и Арлекин. 1888. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва.

(К ст. «Постимпрессионисты»)



А. Матисс. Красные рыбки. 1911. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва.

(К ст. «Искусство капиталистических стран XX в.»)

(1857) бедные женщины подбирают оставшиеся на поле колоски; их склоненные фигуры, тяжело ступающие по земле, олицетворяют трудолюбие и покорность судьбе. Живописи Милле свойственны приглушенный, сдержанный колорит, удивительный лаконизм композиции и обобщенная трактовка форм, контуры которых растворяются в мягкой светотени. Высокое мастерство и монументальность образов делают искусство Милле одной из вершин французского реализма прошлого века.

Критика социальной несправедливости и протест против нее нашли свое выражение в искусстве замечательного французского графика и живописца **Оноре Домье́** (1808—1879).

Как график, Домье работал в технике литографии и был мастером политической карикатуры. Произведения художника, появлявшиеся в сатирических журналах, имели огромный общественный резонанс в 30 — 60-х годах XIX в. Домье создал свыше четырех тысяч карикатур. Толстый Луи Филипп — король-буржуа, с головой, похожей на грушу; его реакционные министры — продажные уроды, заполнившие скамьи «законодательного чрева»; тупые мещане, корыстолюбивые «люди правосудия» — все они узнавали себя в обличительных литографиях Домье. Впервые сатирическая графика во Франции стала в его произведениях высоким искусством (см. илл., стр. 36).

Домье никогда не работал с натуры, но обладал исключительной зрительной памятью. Утрируя отдельные черты персонажа, он заострял внимание на самом характерном, в то же время не нарушая глубокую реалистичность образа.

Беспощадно разоблачая реакционность правительственных кругов и пороки буржуазного строя, Домье умел создавать и положительные образы. Людям из народа — рабочим, прачкам, ремесленникам, бродячим актерам и музыкантам — он посвящал и графические и живописные работы. Художник создавал их для себя и никогда не выставлял при жизни. В образе прачки («Прачка», ок. 1860, Лувр, Париж) Домье сумел передать заботливость матери и величие человека труда.

Главой реалистического направления во французской живописи середины XIX в. был **Гюстав Курбе́** (1819—1877). Демократическое искусство Курбе вызывало нападки со стороны представителей буржуазных кругов вплоть до того, что однажды Наполеон III чуть не ударил одну из картин художника хлыстом. Вкусам буржуазных завсегдатаев салонов (официальных выставок в Париже) Курбе противопоставлял искусство, которое передавало нравы, идеи и облик эпохи. Курбе считал, что для картин не следует придумывать никаких сложных сюжетов, а нужно лишь с достаточной убедительностью изображать то, что видит художник вокруг себя. Он писал жанровые сцены, портреты, пейзажи, натюрморты, умея оттенками красок и характером мазков передать силу и крепость человеческой фигуры, разнообразную поверхность земли, пенящийся гребень морской волны.

Лучшие произведения Курбе были созданы в его родном городе Орнане. Однажды, когда художник возвращался к себе в Орнан, он увидел у обочины дороги сцену, которую и изобразил на картине, названной «Каменщики» (1849). Вот как он сам описывает содержание картины: «Перед нами старик семидесяти лет, сгорбленный под тяжестью работы, с поднятым молотком в руках... его штаны из грубой ткани все в заплатах... Рядом с ним юноша с головой покрытой пылью, с почерневшим лицом; сквозь рубашку, грязную и разорванную, просвечивают руки и спина... ремень поддерживает его штаны, а рваные заскорузлые ботинки печально улыбаются своими дырами. Старик стоит на коленях, юноша сзади, держа корзину с битым щебнем. Увы! Так начинают жизнь и так ее кончают...»

Последние слова художника раскрывают глубокий социальный смысл, который он придавал своей картине. «Я хочу,— писал он далее,— поставить французское общество перед зрелищем тяжелого изнурительного труда и беспросветной жизни». Бесстрашие Курбе перед жизненной правдой и присущая ему сила художественного воплощения самых обыденных явлений делают его одним из самых могучих представителей реалистического направления в живописи.

Картина «Каменщики» находилась в Дрезденской галерее, но погибла весной 1945 г. (см. ст. «Дрезденская картинная галерея»).

В другом своем произведении Курбе изобразил церемонию похорон в Орнане («Похороны в Орнане», 1850, см. илл., стр. 192—193). Враждебные ему официальные критики возмущались прозаичностью сюжета и не оценили мастерства, с которым художник создал целую галерею образов своих современников в момент мрачного события. Курбе справедливо утверждал, что «*реализм есть по существу искусство демократическое*». Верный своим прогрессивным убеждениям, он в 1871 г. без колеба-

ний встал на сторону восставшего пролетариата и активно участвовал в деятельности Парижской коммуны.

В **Германии** самым значительным художником-реалистом XIX в. был **Адольф Ме́нцель** (1815—1905). Удивительная зоркость глаза, умение подмечать все самое характерное, выразительность образов, острое чувство современности и умение проникать в исторические события прошлого были свойственны Менцелю на всем протяжении его длительной жизни. Отточенное мастерство Менцеля проявилось не только в живописи, но и в различных областях графики — рисунке карандашом, акварелью, гуашью, в гравюрах на дереве. В картине «Железопрокатный завод» (1875, Берлин) он одним из первых обратился к теме труда промышленных рабочих.

Эдуард Мане (1832—1883)

После разгрома Парижской коммуны французское искусство постепенно теряет социальную остроту своих образов. Живописцы молодого поколения стремились быть верными жизни, но тщетно искали в ней значительного и яркого героя. Прозе и противоречиям буржуазного мира, пошлости официальной живописи салонов они противопоставляли яркую живописность своих полотен, умение в простом и тривиальном открыть богатый красочный мир.

Среди живописцев второй половины XIX в. выделяется своим ярким талантом **Эдуард Мане́**, создавший свои первые полотна еще в конце 1850-х годов. Он был настоящим певцом цвета, певцом его изысканных и неповторимых сочетаний и оттенков. Мане *первым из французских живописцев начал передавать в картине богатство солнечного освещения.*

Художнику не были чужды драматические сюжеты. Он изображает казнь императора Максимилиана и делает зарисовки баррикадных боев Парижской коммуны. Но историческая тема не увлекала Мане, ему ближе была пестрая многоликость парижской жизни. Художник ведет своего зрителя за кулисы театра, где готовится к выходу на сцену испанская танцовщица Лола из Валенсии, и на музыкальный праздник в саду Тюильри. Он заставляет ощутить дыхание знойного полдня в предместье Парижа Аржантейле, задуматься при виде печального лица девушки за стойкой бара в Фоли-Бержер и все это передает с небывалой до того свежестью и чистотой тонов (см. илл., стр. 184—185). Друзья называли Мане «солнечным живописцем» и говорили, что его картины — настоящий праздник для глаз. Всю жизнь художник боролся против нападок официальной критики, упорно не желавшей принять его новаторское искусство.

Творчество Мане предваряло собой новое направление во французском искусстве — импрессионизм. В 70-х — начале 80-х годов он и сам работал в русле этого течения.

Импрессионисты

Моне, Ренуар, Дега, Писсарро, Роден

Импрессионизм (от французского слова impression — впечатление) сложился к началу 1870-х годов. *Остроту зрительного впечатления импрессионисты сделали главным критерием своего искусства.* Они заметили, что один и тот же пейзаж представляется совсем иным при разном освещении — в солнечный день и в пасмурную погоду, при утреннем и вечернем свете, и поставили своей задачей сохранить в картине свежесть непосредственного впечатления. Поэтому импрессионисты писали свои произведения (в первую очередь пейзажи) целиком на открытом воздухе, а не в мастерской, как барбизонцы. Изучая воздействие света в пейзаже, они обнаружили, что черные и глухие тона встречаются в природе лишь тогда, когда недостаточна освещенность предметов, и изгнали черную краску со своей палитры. Стремясь передать в пейзаже трепетное движение воздуха, они писали картины мелким подвижным мазком.

Так же как и барбизонцы, импрессионисты воспевали родную природу, но, уловив возросшую роль больших городов, *первыми стали изображать сцены суетливой и динамической городской жизни.* Однако, сосредоточив все свое внимание на живописной фиксации впечатлений, представители импрессионизма неизбежно пришли к известной ограниченности и односторонности своего искусства, к сужению его идейной значимости и целеустремленности. Тем не менее искусство импрессионистов всегда сохраняло высокую поэтичность и жизнеутверждающий характер образов, а чисто живописные завоевания этих художников были настолько значительны, что их творческое наследие прочно вошло в сокровищницу мирового искусства.

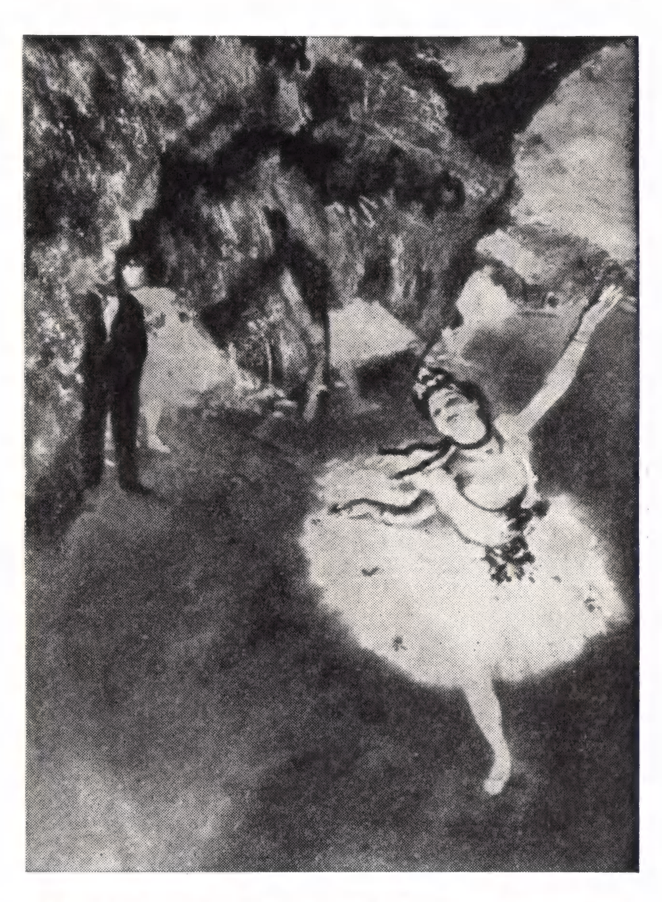
Весь путь развития импрессионизма неразрывно связан с творчеством пейзажиста **Клода Моне́** (1840—1926). Никто до него и его ближайших единомышленников — Ренуара, Сислея, Писсарро — не увидел в природе такой лучезарной прозрачности и звучности цвета, такого тонкого взаимодействия красочных тонов, не умел столь живо передать ощущение света и воздушной среды. Моне нередко писал один и тот же вид в разное время суток. Таковы его серии «С т о г а с е н а» и «Р у а н с к и й с о б о р». Беглыми, как будто небрежными мазками Моне создавал впечатление колышущегося от ветерка поля или полной движения улицы Парижа. Он мог запечатлеть и знойное марево летнего дня, и влажный снег мягкой французской зимы (см. илл., стр. 192—193).

Жизнерадостное и ясное восприятие мира, присущее в целом всему импрессионизму, отчетливо проявилось в творчестве одного из главных мастеров этого течения **Огюста Ренуа́ра** (1841—1919), который был прозван «певцом счастья». Его искусство радостно и лучезарно. Пейзажная живопись мало увлекала Ренуара, в центре внимания живописца стоял человек. Художник оставил нам много портретов, главным образом женских. В них нет психологической углубленности, но всегда тонко уловлено внешнее сходство (см. илл., стр. 192—193).

В одном из лучших своих произведений — «Б а л в с а д у М у л е н д е л а Г а л е т» (1876, Лувр, Париж) — Ренуар дал широкую панораму подвижной многолюдной массы, озаренной неровными бликами света, еще больше усиливающего впечатление непрестанного движения людей. Высоким живописным мастерством отмечены созданные Ренуаром жанровые сцены и натюрморты с изображением цветов.

Образ человека привлекал и внимание **Эдгара Дега́** (1834—1917). Он также входил в группу импрессионистов. Но, в отличие от бездумных героев Ренуара, люди на полотнах Дега знают тяжесть изнурительного труда, им ведома опустошающая проза жизни буржуазного города. Главным средством характеристик своих персонажей Дега выбирает движение. Отличный рисовальщик, он метко схватывает профессиональный жест гладильщицы или прачки, позу балерины, посадку жокея на скачках. Его произведения кажутся случайно выхваченными из жизни картинками, однако, их композиции всегда строго продуманы.

Дега был тонким колористом, блестяще владевшим как масляной живописью, так и техникой нежной пастели.



Э. Д е г а. Балерина на сцене. 1878. Пастель. Лувр. Париж.

Одна из лучших картин выдающегося представителя импрессионизма **Камиля Писсарро́** (1830—1903) — «Б у л ь в а р М о н м а р т р в П а р и ж е» (1897; см. илл., стр. 192—193). В ней запечатлен один из центральных участков Больших бульваров французской столицы — бульвар Монмартр. Известно, что этот пейзаж написан художником из верхних окон отеля «Россия», расположенного на углу улицы Друо. Зритель видит длинную улицу, столь характерную для Парижа, в день ранней весны. Деревья еще без листьев, видимо, только что прошел дождь. Ощущение влажного прохладного воздуха замечательно передано художником. Солнце скрыто за облаками, и в первый момент все кажется серебристо-серым. Вглядевшись внимательнее, различаешь множество красочных оттенков и тонких цветовых переходов. Благодаря свободным и быстрым мазкам художнику удалось сохранить верность зрительного наблюдения: передать живое ощущение улицы,

заполненной пешеходами и потоком катящихся экипажей,— а это и было определяющим в творческих устремлениях Писсарро и других импрессионистов.

Мир глубоких драматических образов создает в своих работах крупнейший скульптор XIX в. **Огюст Роде́н** (1840—1917). Он был связан с импрессионистами и позаимствовал у них ряд изобразительных приемов. Скульптор оживлял пластическую поверхность своих статуй тончайшей игрой нюансов, контрастом теней и скользящих бликов света. Контуры фигур у него как бы тают в воздухе, а отдельные элементы сливаются в одно неразрывное целое. Но, в отличие от импрессионистов, в центре внимания Родена были люди глубоких переживаний, больших и сильных чувств. Скульптор увековечил подвиг защитников города Кале, о которых рассказывала старинная хроника (см. ст. «Граждане Кале»), создал портреты Гюго, Бальзака, Шоу.

Много лет Роден посвятил работе над огромной горельефной композицией «Врата ада» (1880—1917, Музей Родена, Париж). Образы ее, навеянные «Божественной комедией» Данте, позволили художнику передать силу и разнообразие человеческих страстей. Одна из центральных фигур этой композиции — «Мыслитель» (1880, Музей Родена, Париж). Это своего рода олицетворение человеческой мысли, мучительно пытающейся проникнуть в тайны неведомого. Неоднократно привлекала Родена тема любви. Ей посвящены такие скульптуры, как «Поцелуй», «Вечная весна», «Ромео и Джульетта». Повторенные в разные годы художником в мраморе и бронзе, они находятся во многих музеях мира.

Воздействие искусства Родена на развитие европейской скульптуры велико и многообразно. Самым плодотворным, за пределами Франции, было это влияние на скульптурное творчество **Константена Менье́** (1831—1905), наиболее крупного представителя изобразительного искусства **Бельгии** XIX в. Менье находился под большим влиянием Родена. Он был убежденным реалистом. Работая не только как скульптор, но и как живописец и график, Менье большинство своих произведений посвятил изображению промышленных рабочих и их тяжелого труда. Лучшую часть художественного наследия Менье составляет серия картин из жизни шахтеров и целый ряд скульптурных изображений рабочих различных профессий. В конце жизни Менье работал над созданием большой скульптуры «Памятник труду». То, что Менье увидел рабочих сильными и мужественными, вызывающими не сострадание, а чувство уважения, было совершенно новым для искусства того времени. Естественность поз, живая убедительность образов свидетельствовали о большом мастерстве художника.



К. Менье. Молотобоец. 1885. Бронза. Музей Менье. Брюссель.



«Граждане Кале»

В конце XIX в. муниципалитет французского города Кале решил установить на центральной площади скульптурный памятник, чтобы увековечить подвиг шести своих граждан.

В XIV в., во время Столетней войны, Кале был осажден английскими войсками. Доведенные до отчаяния голодом и лишениями, горожане готовы были просить милости у победителя. Но английский король потребовал, чтобы шесть наиболее уважаемых граждан явились к нему в знак капитуляции с ключами от городских ворот, с обнаженными головами, обвязав веревку вокруг шеи, и предались его воле. В суровом молчании выслушали эту весть собравшиеся на рыночной площади горожане. Молчание длилось до тех пор, пока шестеро добровольцев не вызвались пойти на верную смерть...

В 1884 г. заказ на исполнение памятника был передан крупнейшему французскому скульптору-импрессионисту Огюсту Родену. Шестеро из города Кале предстали в памятнике в том виде, в каком они появились перед врагом.

Тяжела поступь людей, облаченных в длинные рубища. Объединенные общей судьбой, они по-разному переживают близость смерти. Вызов и разочарование звучат в поднятой вверх руке одного из героев, вопрос и сомнение — в разведенных руках другого. В порыве страха, словно защищаясь от неизбежного, закрывает ладонями глаза третий. Рядом с ним бородатый старик. Опустив руки, ничего не замечая вокруг себя, полный тягостных размышлений, он решительно идет навстречу гибели. Дрогнуло мужество пятого, в отчаянии и горькой тревоге обхватил он руками голову. Но рядом с ним как реальное воплощение мужества и решительности возникает фигура человека с ключом. В его упрямо сжатых тонких губах, глубоко запавших глазах, в жесте рук, напряженно сжимающих ключ,— непоколебимая сила духа.

По замыслу Родена (он был нарушен при установке памятника в 1895 г.), скульптурную группу «Граждане Кале» должны были установить без пьедестала, вровень с мостовой площади, по которой некогда шли шестеро героев. Скульптор хотел, чтобы зритель, захваченный каждодневной суетой и сутолокой улиц, внезапно остановился, пораженный тем, что в этой повседневности есть место значительному и великому.

О. Роден. Граждане Кале. 1884—1886. Бронза. Кале, площадь перед зданием ратуши.

Постимпрессионисты

Ван Гог, Гоген, Сезанн

Более сложными и противоречивыми, чем у импрессионистов, были творческие поиски в искусстве таких известных художников конца XIX в., как Ван Гог, Гоген и Сезанн. Их иногда называют постимпрессионистами (от латинского слова post — после). Но этот термин условен, ибо эти художники работали не после, а параллельно с импрессионистами. В отличие от импрессионистов, они не составляли единую группу, и каждый из них шел своим собственным путем.

Винцент Ван Гог (1853—1890) — голландец по национальности — неразрывно связан с французской живописной школой. Наблюдая окружающую действительность, полную противоречий, художник в своих картинах выразил тот глубокий трагизм, с которым он воспринимал жизнь. Его образы носят взволнованный, тревожный характер. Любой портрет, пейзаж или натюрморт у Ван Гога исполнен скрытой драматической силы. Ощущение подавленности и беспокойства выражено в резком звучании красок, в динамизме и трепетности мазков (см. илл., стр. 184—185).

Поль Гоге́н (1848—1903), столь же глубоко разочарованный в буржуазной цивилизации, как и Ван Гог, покидает Европу и много лет проводит на Полинезийских островах. Природа и жизнь туземных племен, казавшиеся ему полными первозданной чистоты, становятся источником его творческого вдохновения. Его живописной манере присущи обобщенный контурный рисунок, условная упрощенность изображения и яркая звучность отдельных красочных пятен.

Поль Сеза́нн (1839—1916), начавший свой творческий путь еще в 60-х годах, сблизился с импрессионистами и нередко вместе с ними выставлял свои работы. Усвоив уроки импрессионизма, Сезанн вступил в дальнейшем в борьбу с ним. Вместо вечной изменчивости случайных впечатлений у импрессионистов Сезанн стремился выявить в своих произведениях неизменные основы видимого мира. Он нашел их в объемных формах предметов. Сезанн хотел вернуть искусству утерянную импрессионистами определенность форм, строгую продуманность композиционного построения картины (см. илл., стр. 184—185).

П. Гоген. Женщина, держащая плод. 1893. Холст, масло Государственный Эрмитаж. Ленинград.

Он, так же как и импрессионисты, всегда работал с натуры, не кладя на холст ни одного мазка, не подтвержденного зрительным восприятием. Но, в отличие от них, передавал формы цветом вне зависимости от освещения в данный момент, лишь основываясь на чередовании теплых и холодных тонов. Наиболее полно Сезанн мог воплотить эти принципы тогда, когда писал неодушевленную и неподвижную натуру, поэтому натюрморты и пейзажи — самые характерные жанры его творчества.

Творчество постимпрессионистов в ряде случаев послужило отправной точкой для поисков европейских художников XX в.

«ИСКУССТВО ТРЕБУЕТ НЕУСТАННОЙ РАБОТЫ, РАБОТЫ ПРЕЖДЕ ВСЕГО, И НЕПРЕРЫВНОГО НАБЛЮДЕНИЯ».

ВАН ГОГ

ИСКУССТВО СОЕДИНЕННЫХ ШТАТОВ АМЕРИКИ XIX в.

Своеобразный путь развития проходит в XIX в. искусство Северной Америки и стран Азии.

Война за независимость против Англии, начатая североамериканскими колониями в 1775 г., завершилась образованием Соединенных Штатов Америки. С этого времени начинается самостоятельное развитие американской культуры и искусства.

Главное место в американской живописи конца XVIII — начала XIX в. занимал портрет. Образы выдающихся деятелей эпохи войны за независимость, в том числе первого президента США Джорджа Вашингтона, привлекали внимание американских портретистов **Гильберта Стю́арта** (1755—1828) и **Джозефа Ра́йта** (1734—1797). Кисти Райта принадлежит также лучший портрет великого ученого Франклина (1782, Пенсильванская Академия художеств, Филадельфия).

Заметный расцвет на рубеже столетий переживает американская архитектура (см. ст. «Зарубежная архитектура XX в.»).

В начале XIX в. в США складывается национальная школа пейзажа. Особым успехом пользовались эффектные романтические пейзажи так называемой *школы реки Гудзон*, главным представителем которой был **Томас Ко́уль** (1801—1848).

Война Северных штатов против рабовладельческого Юга (1861—1865) вызвала кратковременный подъем американской культуры. В искусстве ясно обозначились демократические и реалистические тенденции. **Уинслоу Хо́мер** (1836—1910) и **Томас И́кинс** (1844—1916) обращаются к изображению повседневной жизни, возвеличивают человека труда. Т. Икинс, помимо жанровых картин, писал портреты. Среди позировавших Икинсу был и знаменитый американский поэт Уолт Уитмен (1887, Пенсильванская Академия художеств, Филадельфия).

К концу XIX в. искусство и культура США все сильнее испытывали тлетворное воздействие торгашеских буржуазных вкусов. Протестуя против пошлости буржуазной культуры, многие передовые художники покидают Америку и ищут в других странах более благоприятных условий для своей работы.

Среди крупнейших художников, уехавших из США в Европу, был **Джеймс Эббот Мак-Нейл Уи́стлер** (1834—1903). Уистлер родился в Лоуэлле в США. Ребенком вместе с семьей жил в России и посещал классы Петербургской Академии художеств, затем учился в Париже. Вернувшись на короткое время на родину, художник вскоре покинул ее навсегда и поселился в Англии. Он часто приезжал в Париж и участвовал в парижских выставках, знал французских импрессионистов, был связан с Г. Курбе и Э. Мане. Уистлер писал портреты, пейзажи, работал как офортист. Тонкий вкус, изящество и изысканность цвета отличают лучшие работы живописца. Художник всегда подчеркивал в названии картины особенности ее колорита. Портрет историка Карлейля назван, например, «Композиция серого с черным» (1872, Галерея, Глазго).

В конце XIX в. многие европейские художники проявляют большой интерес к искусству Соединенных Штатов Америки; в свою очередь, среди художников США появляется желание ближе познакомиться с опытом и достижениями европейских мастеров.



Метрополитен-музей
США, Нью-Йорк

Вашингтонская национальная галерея искусства
США, Вашингтон

Коллекционирование произведений европейской живописи и скульптуры началось в Соединенных Штатах Америки только в XIX в. Собирателями были богатые американцы, скупавшие в Европе художественные ценности при распродажах частных или музейных коллекций. Государственный художественный музей в Нью-Йорке — Метрополитен-музей — был открыт в 1872 г. Его богатейшее собрание живописи (размещенное в 52 залах), предметов декоративного искусства и археологии образовалось в результате многочисленных даров частных коллекционеров и закупок музея тоже в основном на средства, пожертвованные меценатами. В Метрополитен-музее, помимо полотен американских мастеров, около 2000 картин европейских художников. Среди его шедевров картина Питера Брейгеля Старшего «Жнецы», «Уснувшая девушка» Вермеера Дельфтского, «Портрет



Вашингтонская национальная галерея.

инквизитора Ниньо де Гевара» и «Вид Толедо» Эль Греко, «Махи на балконе» Гойи и «Вагон третьего класса» Домье.

Великолепная коллекция западноевропейской живописи находится и в другом крупнейшем музее Америки — Вашингтонской национальной галерее (открыта в XX в.). В галерее очень хорошо представлено итальянское искусство. «Портрет юноши» Боттичелли, «Венера перед зеркалом» Тициана, полотна Рафаэля, Беллини и Веронезе составляют украшение музея.

Из произведений европейской живописи других стран особенно интересны «Пейзаж с крестьянами» Ленена, «Девушка в красной шляпе» Вермеера Дельфтского, «Карточный домик» Шардена и картина Эль Греко «Св. Мартин и нищий».

Метрополитен-музей. Нью-Йорк.



ИСКУССТВО ЯПОНИИ, КИТАЯ И ИНДИИ КОНЦА XIX в.

После буржуазной революции 1868 г. в **Японии** возникли многочисленные художественные школы и группировки. Одни из них стремились сохранить верность национальным традициям (см. ст. «Искусство древней и средневековой Японии»), другие стали ориентироваться на искусство Европы. Учиться в Европу уехал известный живописец **Курода Ки́йотэри** (1866—1924).

Более заметно стало воздействие искусства нового времени и у мастеров национального направления, например у **Томиоко Тэсса́и** (1836—1924).

В конце XIX в., после длительного застоя, развертывается борьба за возрождение искусства и в **Китае**, в первую очередь среди мастеров национального направления. Крупнейшим живописцем, работавшим на рубеже XIX и XX вв. в национальных традициях, был **Ци Бай-ши** (1860—1957). Ци Бай-ши обращался к излюбленным в китайской живописи тушью сюжетам — изображению цветов и птиц (см. ст. «Искусство Китайской Народной Республики»). Несколькими ударами кисти он умел передать одухотворенную поэзию природы. Обновить старое искусство Китая стремился художник **Сюй Бей-хун** (1895—1953). Он учился в Париже и в своем искусстве сочетал китайские традиции с приемами современного европейского рисунка.

К концу XIX в. усиливается национально-освободительная борьба в **Индии** против английских колонизаторов. Она вызывает к жизни на рубеже XIX и XX вв. движение в индийской культуре за возрождение национальных традиций, которое получило название бенгальского Возрождения. Во главе этого движения стоял художник **Абаниндранатх Тагор** (1871—1951).



К. Коро. Воз сена. Конец 1860-х — начало 1870-х годов. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва.

(*К ст. «Зарубежное изобразительное искусство XIX в.»*)

Ф. Гойя. Групповой портрет семьи короля Карла IV. 1800. Холст, масло. Прадо. Мадрид.



Г. Курбе. Похороны в Орнане. 1850. Холст, масло. Лувр. Париж.



К. Моне. Дама в саду. 1866. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

О. Ренуар. Девушки в черном. 1870-е годы. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва.



(К ст. «Зарубежное изобразительное искусство XIX в.»)

К. Писсарро. Бульвар Монмартр в Париже. 1897. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

(К ст. «Зарубежное изобразительное искусство XIX в.»)



П. Пикассо. Старый еврей с мальчиком. 1903. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва.

(К ст. «Искусство капиталистических стран XX в.»)



П. Пикассо. Герника. 1937. Холст, масло. Музей современного искусства. Нью-Йорк.

(К ст. «Искусство капиталистических стран XX в.»)

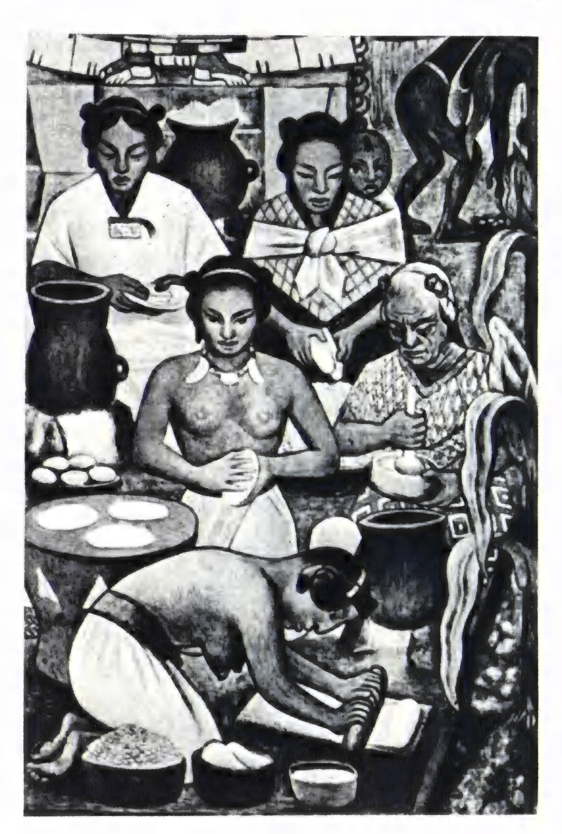


Х. О' Горман и другие. Библиотека Университетского городка в Мехико. 1951.

(К ст. «Зарубежная архитектура XX в.»)

Д. Ривера. Росписи Национального дворца в Мехико. Закончены в 1950 г.

(К ст. «Искусство капиталистических стран XX в.»)



ИСКУССТВО КАПИТАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН XX в.

Пикассо, Матисс, Майоль, Бурдель, Манцу, Гуттузо, Кент, Ороско, Ривера, Сикейрос, И. и Т. Маруки, Мендес, Мазерель

В одном из залов Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве висит картина «Старый еврей с мальчиком» (1903; см. илл., стр. 192—193). Изображены худой, изможденный старик, одетый в отрепья, с морщинистым лицом и глубокими впадинами слепых глаз, и мальчик, с нежным лицом и большими печальными глазами. И старик и мальчик погружены в безрадостное раздумье. Глаза мальчика кажутся такими же невидящими, как и пустые глазницы старика. Вся картина написана холодным голубым цветом — и фон, и лица, и одежда. Этот цвет условен, но он усиливает настроение скорби и безысходности. В контрастном противопоставлении старика и мальчика мы видим и безрадостное прошлое одного, и безнадежное будущее другого, и трагическое настоящее их обоих. Автор этой картины — французский художник **Пабло Пика́ссо́** (р. 1881).

На соседнем стенде в этом же зале другая картина Пикассо —«Женщина с веером» (1909). Как странно написана фигура женщины! Художник как бы составляет ее из отдельных граней, геометрических плоскостей. Кажется, что он исследует человеческую фигуру как неодушевленный предмет, интересуясь только формой, отдельными элементами этой формы, не заботясь о том, что на картине изображение будет мало напоминать человеческую фигуру. Неужели художник, написавший «Старого еврея с мальчиком», написал и «Женщину с веером»?

А вот еще один женский образ, созданный Пикассо. В рисунке «Мать и дитя» (1904) художник воплощает излюбленную тему мастеров прошлого — тему материнства. Как великолепно передана нежность матери, трогательная беспомощность ребенка! В чувстве матери есть тревога и грусть, боязнь потерять счастье, боязнь за судьбу ребенка. Поэтому так печально ее лицо, так бережно прикосновение рук. Сами линии рисунка — плавные и трепетные — создают настроение любви, тревоги, поэтичности.

Почему Пикассо может быть таким разным в своих произведениях — настолько, что подчас трудно поверить, что их создал один художник? Почему некоторые картины Пикассо сразу захватывают зрителя, а другие кажутся странными, непонятными, сложными? Почему образы его картин то поэтичные, гармонические, то страшные, уродливые? Пикассо говорит: «Я хочу изобразить мир таким, каким я его мыслю». Творчество Пикассо по-своему раскрывает мир XX в., в его сложности, противоречивости. Художник хочет показать мир разрушающийся и встающий из руин, показать борьбу сил разрушения и созидания, безнадежности и надежды. Поэтому искусство самого художника бывает и сложно и противоречиво. Чтобы глубоко отразить современную действительность, ее основные проблемы, контрасты сегод-



П. Пикассо. Мать и дитя. 1904. Рисунок. Кембридж, штат Массачусетс (США). Музей Фогг.

няшнего мира, Пикассо ищет новые средства, новые формы. Так делает каждый большой художник в любую эпоху. В лучших своих произведениях Пикассо обогащает выразительные средства искусства, раскрывает в нем новые возможности. Но язык его картин бывает усложнен, затруднен для понимания. Изображая страшные явления и подчеркивая трагические стороны современной действительности, Пикассо прибегает и к приемам формалистических направлений.

Пикассо живет в буржуазном обществе, где все противоречия современности достигают крайней напряженности, где идет борьба двух культур — реакционной и прогрессивной. Это не может не сказаться на творчестве мастеров современного западного искусства, и даже на творчестве таких людей, как коммунист и прогрессивный общественный деятель Пабло Пикассо. Его поиски всегда искренни. На его выставках люди спорят: одни восхищаются и радуются, другие возмущаются или удивляются, но никто не остается равнодушным.

Пикассо всегда откликается на то, что волнует честных людей всего мира. В 1937 г. фашистская авиация подвергла жесточайшей бомбардировке испанский городок Герника. Город был сравнен с землей, погибло более 2000 женщин, стариков, детей. Злодеяние фашистов потрясло художника, и он создал картину «Герника» (1937) — огромное полотно размером 28 *кв. м* (см. илл., стр. 192—193). Трагическое ощущение смерти, разрушения, отчаяния передано художником и образами-символами, и словно разорванными на сотни частей фигурами людей.

Однажды во время оккупации гитлеровский офицер зашел в мастерскую Пикассо и, увидев репродукцию этой картины, спросил: «Это вы сделали?» Художник ответил: «Нет, это вы сделали». «Герника» стала символом ужаса, смерти, которые несет фашизм, символом гуманистического протеста против бесчеловечности. Не случайно испанские республиканцы шли в бой, неся с собой репродукции «Герники».

В одной из статей Пикассо писал, что художник — это политическое существо; он постоянно живет потрясениями, страшными или радостными, на которые всякий раз должен давать ответ. «Живопись,— писал он,— делается не для украшения жилища. Она — инструмент войны для атаки и победы над врагом». И таким «инструментом войны» против войны стал плакат Пикассо «Голубь мира» — символ веры в мир и счастье человечества.

Искусство Пикассо иногда называют «ключом от врат XX столетия». Крупнейший художник современного Запада, Пикассо идет трудным и неровным путем в искусстве, но он хочет осмыслить в своем творчестве наше время — *век социалистических революций и двух мировых войн; век удивительных достижений человеческой мысли и невиданных разрушений; век открытия новых миров и нищеты, страданий и угнетения большей части населения земного шара.* Творческие коллизии, поиски Пикассо отражают и сложность самого века, и сложность того пути, которым идет развитие изобразительного искусства в капиталистических странах...

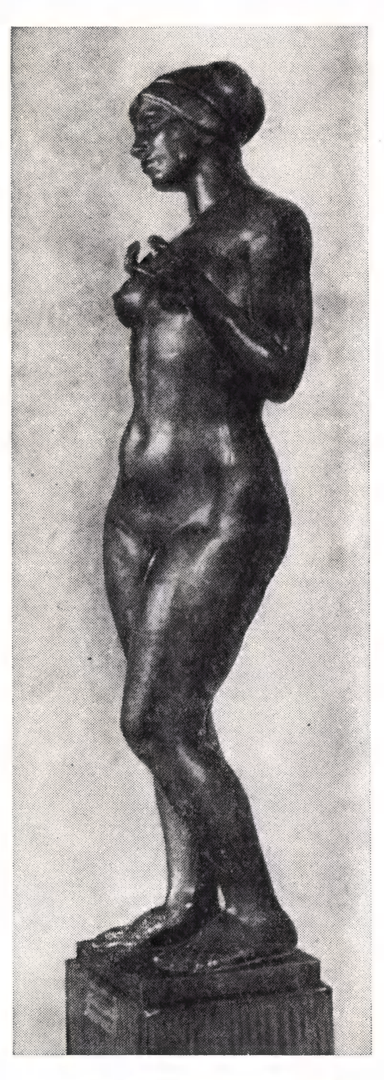
В современной буржуазной культуре и искусстве распространены идеи отрицания разума, творческой силы человека; проповедуется отчаяние, безысходность. Художники-абстракционисты создают картины, где не изображаются ни человек, ни какие-либо реальные предметы (поэтому это искусство называют также беспредметным, неизобразительным). Их холсты заполнены пятнами, линиями, плоскостями, брызгами краски. Искусство абстракционизма не передает и не хочет передавать реального мира, богатства человеческих чувств и мыслей. По мнению абстракционистов, художник должен игнорировать в своем творчестве все то, что он видит вокруг себя, с чем имеет дело в повседневной жизни. Некоторые считают даже, что художник должен творить в бессознательном состоянии, не задумываясь. Тогда линии и пятна в картине отразят его интуитивные душевные движения, внутренние побуждения (современный итальянский абстракционист Э. Ведова «пишет» иногда с закрытыми глазами). Абстрактное искусство стало полным отречением от разума, от высших, осознаваемых человеком чувств.

Другим реакционным течением буржуазного искусства является сюрреализм (это слово в переводе значит надреализм). Что представляют собой картины сюрреалистов? На одном из полотен художника С. Дали изображены обнаженная спящая женщина, лежащая на льдине, плод граната, шмель, два тигра, слон; штык винтовки вонзается в тело женщины. Картина называется «За секунду до пробуждения, когда шмель жужжит над плодом граната». Что означает это странное сочетание различных существ и предметов? Сюрреалисты хотят показать в искусстве мистические видения, тяжелые, навязчивые сны, галлюцинации больного воображения, кошма-

ры расстроенного сознания, когда молчит разум. Этот «надреальный» мир сюрреалисты изображают с предельной натуралистической наглядностью. Абсурд и безумие являются для них единственными закономерностями мира. Не удивительно, что Дали считает идеальным состоянием для художественного творчества особый вид умственного помешательства — параноический бред. Цель сюрреалистов— подчинить зрителя, лишив его активности, воли и разума, и пробудить в нем подсознательные, т. е. звериные, инстинкты. Не случайно Дали — почитатель Гитлера и Франко — оказался единственным в мире художником, который в картине «Три сфинкса Бикини» прославил водородную бомбу.

В условиях буржуазной действительности, когда реакционная культура говорит о хаосе и бессмысленности жизни, воспевает темные инстинкты, унижает разум, в условиях трагических конфликтов современности очень важно и очень непросто сохранить в искусстве и подарить зрителю радость, красоту, гармонию.

Картины французского живописца **Анри Мати́сса** (1869—1954) вы можете узнать сразу. Что бы он ни писал: пейзажи Северной Африки, фигуры людей, натюрморты с цветами и фруктами,— во всем художник прежде всего видит чистые, звучные краски, певучие ритмы линий. Посмотрите репродукцию картины «Красные рыбки» (1911; стр. 184—185). Матисс очень смело сочетает красный цвет (рыбки), зеленый (аквариум и листья) и сиреневый (стол). Звучание этих красок дает ощущение радостное, светлое, солнечное, а движение рыбок и плавный изгиб листьев и стеблей ритмичны и словно исполнены покоя.



А. Майоль. Помона. 1912. Бронза. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва.

Художника не интересует передача деталей, воспроизведение объема предметов или их размещение в пространстве. Все, что Матисс изображает в картине «Красная комната» (1908, Эрмитаж, Ленинград),— и пейзаж за окном, и натюрморт на столе, и даже женская фигура за столом,— все это словно превращается в красочные узоры орнамента. Малиново-красный ковер покрывает стену и стол, и сама картина словно становится ковром.

Радостное, красочное богатство мира — это в сущности основная тема творчества Матисса. Чтобы передать это богатство, он не только воспроизводит цвет вещей, а еще и усиливает, подчеркивает его. Драматические сюжеты или проблемы психологические Матисс в своем искусстве не затрагивает. В этом ограниченность его творческой программы. Но искусство Матисса стремится дать человеку радость, покой, красоту, помочь ему увидеть ее в жизни, сохранить ее. Его искусство служит человеку. Французский писатель-коммунист Луи Арагон сказал, вспоминая эпоху немецкой оккупации во Франции: «В эти тяжелые годы Матисс помог нам сохранить солнце».

Среди всех потрясений XX в. веру в человека, в его красоту, в его право на счастье сохранило и искусство замечательного французского скульптора **Аристида Майо́ля** (1861—1944). Для него, как и для мастеров античности и Возрождения, высшим творением природы, воплощением ее совершенства было человеческое тело. Статуи «Помона», «Нимфа прерий», скульптура «Три грации» исполнены земной, чувственной красоты и обаяния и в то же время возвышенны, горделиво-величественны. Статуи Майоля — это как бы воплощение слов самого скульптора: «Природа добра, здорова и сильна. Нужно жить с ней и прислушиваться к ее языку — тогда создашь хорошее искусство».

Совсем иное по характеру творчество **Антуана Бурде́ля** (1861—1929). В своих работах Бурдель хочет передать дух драматической борьбы, смелое дерзание мысли и действия. Таковы



А. Бурдель. Геракл, стреляющий из лука. 1909. Бронза. Национальная галерея. Прага.

«Голова Бетховена» (см. стр. 359) и «Геракл, стреляющий из лука». Его скульптуры энергичны по форме, их пластика, лепка обостренно динамична.

Майоль и Бурдель — ученики великого французского скульптора О. Родена — сыграли важнейшую роль в создании нового реализма в скульптуре XX в. Мы знаем крупных ваятелей реалистического направления и в других странах: американского скульптора Эпстайна, немецких мастеров Кольбе и Кремера (см. ст. «Памятник узникам Бухенвальда»), чеха Штурсу, финна Аалтонена, итальянцев Мессину и Манцу.

Творчество **Джакомо Манцу́** (р. 1908) очень интересно и своеобразно. В рельефе «Распятие с генералом» (1942, Рим, частное собрание) рядом с измученным, безжизненным телом повешенного Христа стоит самодовольный генерал с немецкой каской на голове. Эта сцена вызывает в памяти страшные картины военного времени. В статуе «Большой кардинал» (1955, Венеция) Манцу превращает реальный образ в олицетворение силы церкви, ее отрешенности от всего человеческого. Вместе с тем скульптор создает и лирические произведения, умеет воспеть в женских образах красоту и грацию юности.

Годы борьбы с фашизмом во время второй мировой войны определили творческую судьбу ведущих мастеров-реалистов французской и итальянской живописи. Среди них надо прежде всего назвать имя итальянского художника **Ренато Гуттýзо** (р. 1912). В годы войны Гуттузо создает произведения, разоблачающие фашизм. Его картина «Распятие» (1941, собрание Р. Гуттузо), символически рассказывающая о зверствах врага, вызвала гнев римского папы, назвавшего художника дьяволом. Гуттузо пишет портреты, пейзажи, натюрморты, жанровые картины и исторические композиции. Большое полотно «Битва на Адмиральском мосту» (1951—1952, Милан) посвящено событиям прошлого Италии — походу войска Гарибальди в период борьбы за объединение страны (см. т. 8 ДЭ, ст. «Гарибальди и его «тысяча»). Но Гуттузо связывает историю с современностью: участники похода Гарибальди написаны с товарищей Гуттузо по антифашистской борьбе, партизан из отряда, носившего имя Гарибальди. На первом плане картины, среди погибших в бою,— юноша, упавший с телеги. Его лицо — это автопортрет Гуттузо. Этим художник как бы определяет свою позицию — он с теми, кто борется за правду и счастье. Художник-коммунист Гуттузо был награжден партизанской медалью и золотой медалью Мира за серию антифашистских рисунков.

Гуттузо умеет рассказать о жизни народа, показав судьбу одного человека. В этом важная особенность его искусства (например,

«Воскресный день калабрийского рабочего в Риме», 1960—1961, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва). В картине «Воскресный день...» Гуттузо рассказывает о повседневной жизни своего современника — простого человека Италии. Мы видим молодого парня — крестьянина из Калабрии, приехавшего в Рим искать работу. Одинокий в большом городе, он сидит в воскресенье во дворе дома и слушает пластинку. Но его задумчивый и печальный взгляд, бессильно опущенные руки создают ощущение, что мысли его безрадостны. Фигура рабочего увеличена в масштабе, он кажется больше зданий, окружающих двор; если он встанет, ему, бывшему крестьянину, привыкшему к простору, будет тесно в каменном городе. Этот прием позволяет почувствовать огромную силу человека, его не находящую применения энергию.

Живопись Гуттузо не похожа на работы реалистов XIX в.: художник избегает подробного рассказа, передачи внешней достоверности предметов, упрощает формы, линии. Гуттузо всегда заостряет определенную мысль, определенную черту в образе, для этого он делает акцент на какой-либо одной детали (большие руки рабочего, например), дает смелое сопоставление предметов или масштабов (фигура рабочего и здания), контрастное звучание красочных пятен (синего и желтого, красного и черного). Гуттузо — *один из создателей нового реалистического стиля живописи XX в.*, *очень динамичного и экспрессивного* и в то же время полного веры в человека, в его разум, в его героический дух.



Р. Гуттузо. Воскресный день калабрийского рабочего в Риме (Рокко у патефона). 1960—1961. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва.

Современный реализм развивается, обогащается новыми выразительными средствами, причем творчество всех крупных художников-реалистов всегда связано с традициями национальной культуры. Искусство Гуттузо опирается на великие завоевания классической итальянской живописи (см. ст. «Искусство итальянского Возрождения»).

Американский художник и график **Рокуэлл Кент** (р. 1882) продолжает романтическую линию американской культуры. Художник, писатель, путешественник, Кент изображает величественные просторы моря, неба и снегов Гренландии и Аляски, сильных людей, их мужественную борьбу с природой.

С традициями национального искусства связана и современная живопись Мексики. Самые большие мастера мексиканского искусства XX в. — **Хосе Клементе Оро́ско** (1883—1949), **Диего Риве́ра** (1886—1957) и **Давид Альфаро Сике́йрос** (р. 1896) — были участниками буржуазно-демократической революции в Мексике 1910—1917 гг. С этого момента их жизнь и их искусство не отрывны от судьбы страны, слиты с событиями ее жизни. Мексиканские художники — это борцы и агитаторы: они борются за то, чтобы искусство стало достоянием народа, просвещало народ, вдохновляло его. Вот почему мексиканские художники творят не столько на холстах, которые будут висеть в музеях или частных коллекциях, сколько на стенах домов, школ, залов, клубов, дворцов. Эти росписи видят все, они обращаются к массам. Поэтому прогрессивная мексиканская живопись — это прежде всего живопись монументальная.

Дворец президента, или Национальный дворец, в Мехико — для мексиканцев символ независимости страны. Каждый год в день революции отсюда во все концы страны гонцы разносят факелы — воспоминание о боях, о завоеваниях и жертвах народной революции. Росписи Диего Риверы на стенах дворца — это летопись национальной истории. Его фрески рассказывают о коло-



И. и Т. Маруки. Хиросима. Фрагмент панно. 1950—1954. Бумага, тушь. Музей Хиросимы. Хиросима.

низации Мексики, о расправе испанских завоевателей с индейцами, о провозглашении республики. Здесь более 150 портретов исторических деятелей, изображение города коммунистического будущего (фрески закончены в 1950 г.; см. илл., стр. 192— 193).

Ривера хочет сделать свое искусство понятным и близким народу не только по теме, сюжетам, но и по средствам художественной выразительности. Язык живописи Риверы и других мексиканских художников своеобразен — он связан с фольклором, с народным искусством, с древней живописью и скульптурой индейцев (см. ст. «Искусство древней Америки»).

Мексиканские художники стали подлинными новаторами в современной монументальной живописи. Они великолепно сумели связать настенную живопись с обликом современного здания. Интересно, что для этого им приходилось изобретать новые техники росписи, например живопись пироксилиновыми красками, которые прекрасно держатся на бетонных стенах.

Для прогрессивного искусства XX в. характерно стремление откликаться на самые волнующие, самые жгучие вопросы наших дней и обращаться к возможно большему числу людей. Японские художники супруги **Ири Мару́ки** (р. 1902) и **Тосико Мару́ки** (р. 1912) запечатлели трагедию Хиросимы — города, на который в 1945 г. была сброшена атомная бомба. Десять панно, написанные черной и красной тушью (каждое панно состоит из восьми полотнищ тонкой японской бумаги) путешествовали вместе с художниками по многим странам мира — их видели в Японии и Китае, в Дании и Англии, в Монголии и Советском Союзе (панно выполнены в 1950—1954 гг.).

Но если искусство хочет говорить со всем народом, со всеми странами мира, оно обращается прежде всего к графике. Небольшие листы гравюр имеют одно преимущество и перед живописными панно, и перед колоссальными монументальными росписями — их можно отпечатать большим тиражом.

В 1938 г. в Мексике была организована «Мастерская народной графики». Ее главой стал **Леопольдо Ме́ндес** (р. 1902). Вот одна из его гравюр. ...Земля, лишенная влаги, сожженная солнцем, голые камни, колючие кактусы. Даже человек, кажется, превратился в высохшую корягу. Но, посылая пустыне свои проклятья, человек тянется к свету, к жизни. Герой гравюры — олицетворение страстной жажды жизни. Гравюра так и названа — «Жажда» (1948).

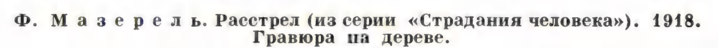
Многие работы мексиканских граверов своей актуальностью, сжатостью средств выражения





Л. Мендес. Жажда. 1948. Гравюра на дереве.





Ф. Мазерель. Расстрел (из серии «Страдания человека»). 1918. Гравюра на дереве.

напоминают плакат. Рот юноши перетянут цепью, юноша задыхается, он не может сказать ни слова,— к зрителю обращаются только его широко раскрытые глаза, полные гнева и силы. Это гравюра Адольфа Мехиака «Свобода слова».

Деятельность коллектива «Мастерской» не раз отмечалась международными премиями и медалями. Но самое большое признание — это та популярность, которую завоевала мексиканская гравюра во всем мире.

Один из лучших европейских графиков XX в. — бельгиец **Франс Мазере́ль** (р. 1889) работает во Франции. Самое непобедимое, по мысли Мазереля,— это стремление людей к братству, к уничтожению вражды между людьми. Об этом говорит гравюра «Братание демонстрантов с солдатами». Герои Мазереля — передовые люди наших дней: борцы, философы, поэты, созидатели. В центре этой гравюры — образ борца, руководителя революционных масс. Он герой целого цикла гравюр, к которому относится и сцена «Братание». Этот цикл создан в 1918 г. и называется «Страдания человека». Завершает серию гравюра «Расстрел». Герой гибнет, но художник утверждает его гордую силу и нравственную красоту. Фигура человека, преувеличенно высокая и стройная, окружена сияющим пятном света, который кажется особенно ярким по контрасту с черной мглой, словно окутавшей весь мир. В темноте видны только ноги уже расстрелянного человека. Мазерель умеет простейшими средствами добиться огромной выразительности, внутреннего накала, краткой фразой сказать многое. Гравюры Мазереля своим ритмом, динамичностью созвучны стилю поэзии Маяковского. Излюбленная техника мастера — гравюра на дереве (см. ст. «Графика»). Она дает возможность контрастным сопоставлением черного и белого создать лаконичный образ, передать дух мужества, страдания и борьбы. Работам Мазереля присущ подчеркнуто призывный тон, что характерно и для всей современной революционной графики.

История искусства капиталистических стран XX в.— история еще не завершенная. Но несомненно, что его будущее связано с теми прогрессивными мастерами, с теми смелыми, оригинальными и принципиальными художниками, которые проникнуты чувством высокой ответственности перед современностью, перед человечеством и искусством.

■

ЗАРУБЕЖНАЯ АРХИТЕКТУРА XX в.

Райт, Перре, Ле Корбюзье, ван дер Роэ, Гропиус, Нимейер, Коста

Париж. 1889 год. Всемирная выставка, демонстрирующая новейшие достижения в науке, технике, искусстве. Территорию выставки и весь город можно осмотреть с верхней площадки 300-метровой металлической башни, сооруженной специально к открытию выставки.

Многие писатели, художники и архитекторы, поклонявшиеся канонам античности и ренессанса (см. ст. «Архитектурные стили»), резко выступили тогда против строительства башни по проекту инженера **Александра Гюстава Эйфе́ля** (1832—1923). Однако прошло немного лет, и Эйфелева башня стала эмблемой современного Парижа, а ее динамичный силуэт, изящество и мощь и сегодня никого не оставляют равнодушным.

В конце XIX в. развитие общества потребовало резкого расширения промышленного, транспортного, а также жилищного строительства, вызвало к жизни новые типы зданий: вокзалы, банки, универмаги, институты, выставочные павильоны. Появились новые конструкции из стали и железобетона, которые позволяли возводить колоссальные мосты и ангары, быстро монтировать каркасы небоскребов, создавать невиданные дотоле формы сооружений и их детали.

Нелегко было преодолеть силу традиций. Первые небоскребы появились в США еще в конце XIX в., но в какие только «одежды» их не одевали: гостиница — готический собор, банк — увеличенная до смешного итальянская вилла, универмаг — романская аркада. В эти годы начался творческий путь выдающегося архитектора-новатора **Франка Ллойда Райта** (1869—1959), но и он долгие годы не решался отказаться от орнамента, от скатных крыш, от громоздкой мебели. Французский архитектор **Огюст Перре́** (1874—1954) был одним из пионеров железобетона, но формы многих его зданий стилизованы под готику или классический ордер.

В архитектуре Европы перемены начались после первой мировой войны. Передовые архитекторы, движимые гуманными стремлениями преодолеть недостаток жилья, усиленный войной, стали думать над тем, как удешевить и упростить строительство, внедрить в него методы массового промышленного производства.

Одна из наиболее ярких фигур в современной архитектуре — Шарль Эдуард Жанне́ре (1887—1965), известный под псевдонимом **Ле Корбюзье́.** Он мечтал о городах свободных и счастливых людей, но в капиталистическом обществе осуществить грандиозные гуманные замыслы он не мог. Годами Ле Корбюзье ничего не строил или строил виллы богачей, в которых мог воплотить разве что свои художественно-пространственные искания. Горожанин должен быть ближе к природе — заявлял Ле Корбюзье и проектировал многоэтажные дома, где каждая квартира имеет просторную озелененную террасу, где шум из одной квартиры не может проникнуть к соседям, где внутренние лестницы и балконы разнообразят пространство квартиры, а большая часть шкафов встроена в стены, что как бы расширяет комнаты. Такая квартира была выставлена на Всемирной выставке в Париже в 1925 г.

На другой Всемирной выставке в 1928 г., в Барселоне, другой будущий «властитель дум»— **Людвиг Мис ван дер Ро́э** (р. 1886) строит павильон, где перекрытие поддерживается тонкими колоннами, не нарушающими цельности внутреннего пространства. Посетителю



Ш. Ле Корбюзье. Жилой дом в Марселе. 1953.

не нужно было задумываться, куда идти и в каком порядке рассматривать экспонаты: свободно стоящие ширмы из полированного камня указывали направление движения не хуже стрелок «продолжение осмотра».

Новую архитектуру в широком смысле — от градостроительных проектов до светильников и кухонной утвари — должны были делать новые люди. В реорганизации архитектурно-художественного образования огромная роль принадлежит школе прикладного искусства в Дессау (Б а у х а у з), которой в 20-х годах руководил **Вальтер Гро́ппиус** (р. 1883). Он пригласил в преподаватели талантливых художников, архитекторов, специалистов по художественному конструированию, которые помогали ученикам проявлять свои способности и прививали им практические навыки.

В Баухаузе даже стены учили: корпуса школы, построенные Гроппиусом в 1925—1926 гг., были одними из первых крупных произведений новой архитектуры. Это были соединенные переходами, поднятыми на столбах, здания, похожие на параллелепипеды, одни грани которых глухие, белые, а другие — сплошь остекленные.



Л. М и с в а н д е р Р о э. Здание Сиграм в Нью-Йорке. 1958.

На зарубежную архитектуру 20—30-х годов большое влияние оказали постройки, проекты и теоретические статьи советских архитекторов, например: братьев Весниных (см. ст. «Архитекторы братья Веснины»), М. Гинзбурга, И. Леонидова и других. Большую роль сыграли советские павильоны на зарубежных выставках, например павильон, построенный архитектором К. Мельниковым на выставке 1925 г. в Париже (см. ст. «Советское искусство 1922—1932 гг.»).

В то же время передовые зарубежные архитекторы приняли участие в бурном строительстве в СССР в годы первых пятилеток. Ле Корбюзье построил административное з д а н и е н а у л. К и р о в а в М о с к в е (ок. 1930), в котором воплощены провозглашенные автором п я т ь п р и н ц и п о в ф у н к ц и о н а л и з м а — прогрессивного направления в архитектуре 20—30-х годов:

1. *Столбы* проходят через все этажи здания и поднимают первый этаж над землей.

2. *Плоская крыша* защищает верхний этаж от сырости и перегрева и *одновременно является садом.*

3. *Свободный план* — столбы поддерживают перекрытие, и нет необходимости в несущих стенах, поэтому *перегородки в разных этажах могут ставиться различно*, что позволяет наиболее удобно расставить оборудование и мебель.

4. *Горизонтальные окна* дают много света.

5. *Свободный фасад*; поскольку все нагрузки передаются на столбы, *наружные стены ничего не несут и служат только ограждением*. Поэтому проемы любой формы и размеров могут располагаться как угодно, например вся фасадная стена может быть превращена в сплошное окно.

Сильно вынесенный козырек над входом, просторный вестибюль, спиральные пандусы (наклонные плоскости без ступеней), заменившие внутренние лестницы, овальный объем зала заседаний — все эти характерные черты архитектурного облика современного делового здания уже проявились в здании, выстроенном Ле Корбюзье в Москве.

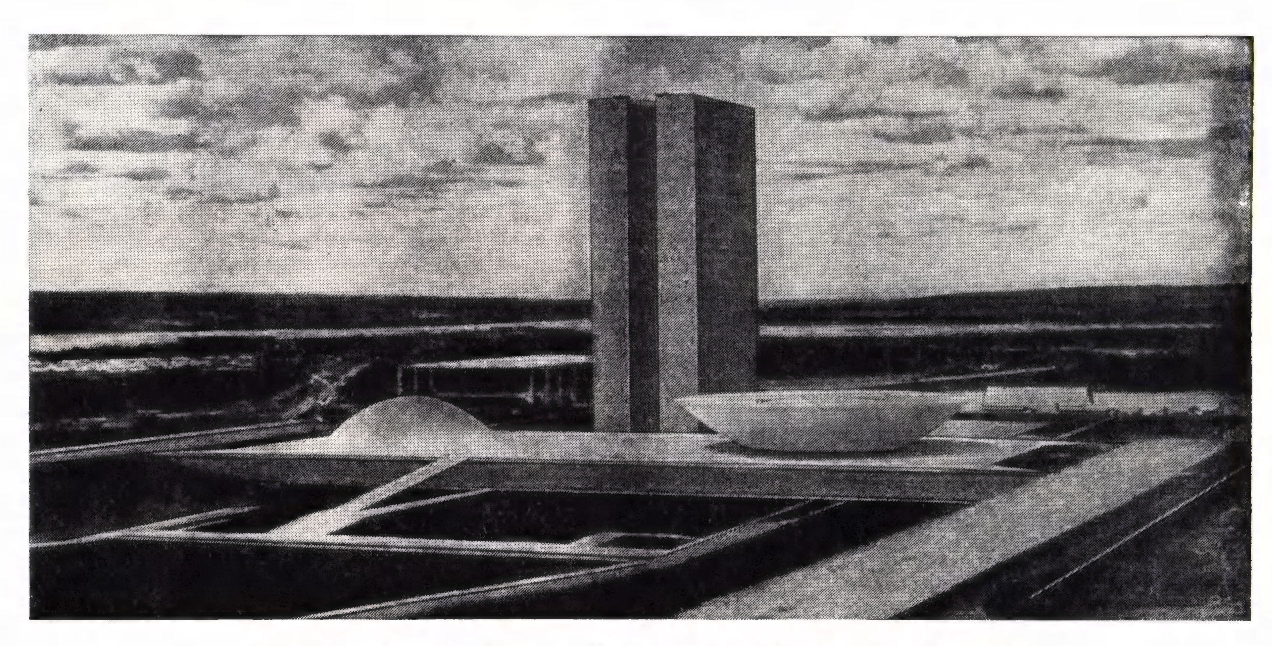
Характерно, что фашизм в Германии, да и в Италии, предал функционализм анафеме, и крупнейшие архитекторы В. Гроппиус, Л. Мис ван дер Роэ и другие вынуждены были покинуть Германию.

Функционализм прививается и дает богатые всходы в Мексике, Бразилии, позже в США.

В 1936—1943 гг. в Рио-де-Жанейро по проекту молодых архитекторов во главе с **Оскаром Нимéйером** (р. 1907) при консультации Ле Корбюзье строится в духе «пяти принципов» 15-этажное здание министерства просвещения и здравоохранения. В нем очень удачно учитываются условия жаркого климата и местные национальные традиции. Северная стеклянная стена, обращенная к солнцу, защищена от перегрева и избытка света гигантской решеткой с поворотными козырьками в каждой ячейке. А стены первого этажа покрыты бело-голубыми глазурованными плитками, применяемыми в Бразилии с XVII в. Из них набрано огромное панно с изображениями морских коньков, раковин, рыб. Так талант архитекторов опровергает упреки современной архитектуре в стандарте.

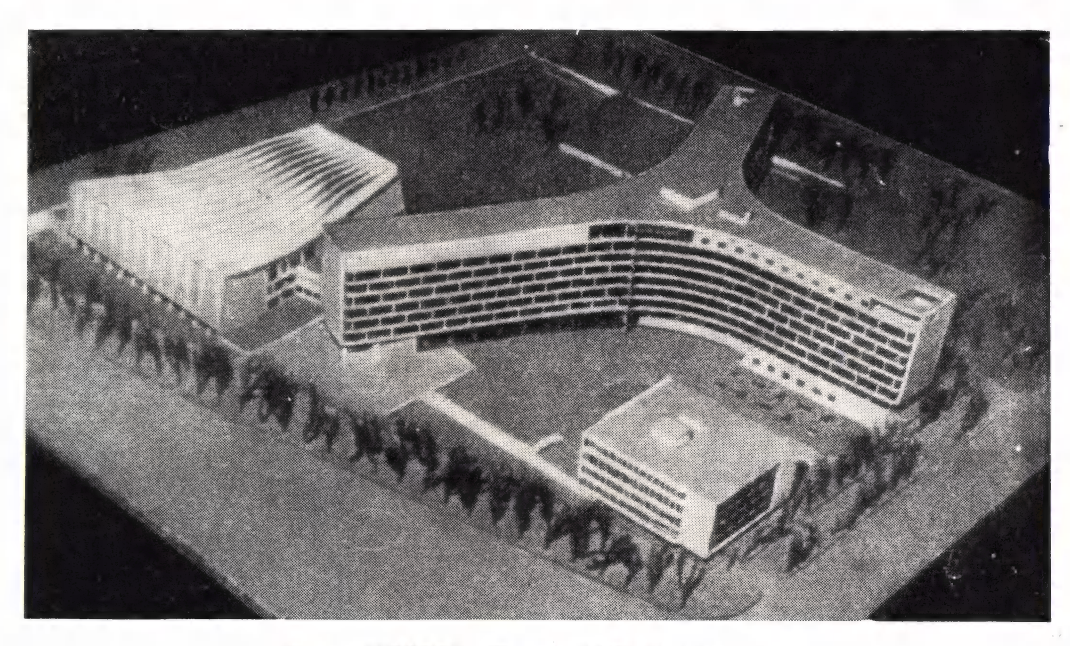
Вторая мировая война принесла городам неслыханные разрушения. Многие районы восстанавливались буквально на пустом месте. Казалось бы — вот когда появятся благоустроенные кварталы, ансамбли красивых общественных зданий. Но только кое-где, и то не в полной мере, эти цели были достигнуты — слишком противоречат им частная собственность на землю, интересы отдельных фирм.

Как положительный пример послевоенного строительства можно привести строительство во французском городе-порту Гавре. Там на месте разрушенных районов был проложен парадный проспект Ворота Океана (1947—1954, проект О. Перре). С обеих сторон встали дома различной этажности, в строительстве которых широко использовались сборные элементы, а между ними — видимые издалека, как маяки, высотные здания.



О. Нимейер, Л. Коста. Площадь Трех Властей в Бразилиа. 1958. На переднем плане — дворец Национального конгресса.





Здание ЮНЕСКО в Париже. 1958. Фото с макета.

Но, пожалуй, наиболее крупным событием последнего десятилетия в градостроительстве капиталистических стран было создание новой столицы Бразилии — города Бразилиа (1957—1966). В безлюдных степях в глубине континента по проекту **Лусиу Ко́ста** (р. 1902) и **Оскара Нимéйера**, героическим трудом бразильских рабочих был воздвигнут новый город с населением около 300 тыс. человек. Главная площадь столицы — Площадь Трех Властей — имеет треугольную форму. Две вершины треугольника заняты дворцами Правительства и Правосудия, окруженными необычными беломраморными колоннами, напоминающими наконечники копий. В третьей вершине — дворец Национального конгресса. Он состоит из вытянутого по горизонтали корпуса залов заседаний, перекрытых один — куполом, а другой—чашей, и двух спаренных стройных 30-этажных небоскребов секретариата конгресса, как бы вырастающих из зеркала прямоугольного бассейна. Композицию площади дополняет богатая цветовая гамма: темно-красная земля, зелень пальм, голубизна неба и воды, золотые лучи солнца, отражающиеся в стеклах. И на этом фоне еще белее кажутся стены и изящные колонны зданий.

Рост городских территорий, скопление масс людей, транспортные заторы, шум, загрязнение воздуха и водоемов заставили архитекторов серьезно задуматься о будущем городов. Наиболее интересна градостроительная теория греческого архитектора Доксиадиса. Развивая отдельные мысли советских архитекторов 30-х годов и Ле Корбюзье, он предлагает создавать города динамической структуры. Для этого Доксиадис предлагает заранее определить, куда будет расширяться город, и оставить в окружающем центр кольце жилых кварталов с этой стороны «окно». Тогда по мере застройки новых районов в том же направлении будет развиваться и центр.

Другие архитекторы считают, что города должны расти не вширь, а вверх. Так, например, Ф. Л. Райт запроектировал небоскреб в Чикаго высотой в милю — 1609 *м*, а английский инженер В. Фришмэн — высотой в 3540 *м*(!). Японские градостроители, обеспокоенные недостатком у них пригодных для заселения земель, выдвинули идею строительства городов под водой и на искусственных островах в океане, которые затем могут превратиться в межконтинентальные мосты.

В развивающихся странах строительство вдохновляется гуманными идеями национального и социального освобождения и просвещения. Несмотря на ограниченность средств, во многих странах Азии, Африки и Латинской Америки строятся университеты и институты.

С большим размахом построен университетский городок в Мехико

(1952), над проектом которого вместе с архитекторами трудились крупнейшие мексиканские художники-монументалисты (см. ст. «Искусство капиталистических стран XX в.»). Над множеством изящных зданий аудиторий и лабораторий, над рощами и спортивными площадками возвышается почти не имеющий окон куб книгохранилища университетской библиотеки (архитектор X. О'Горман и др.; см. илл., стр. 192—193). Его стены покрыты мозаикой, напоминающей узоры древних мексиканских храмов и дворцов. Аналогичные рельефы и красочные панно украшают стены стадионов и учебных зданий.

Высокие идеи мира и дружбы народов вдохновили интернациональные группы передовых архитекторов на создание комплексов зданий ООН (Организация Объединенных Наций) в Нью-Йорке (1951) и ЮНЕСКО (специализированное учреждение ООН по вопросам просвещения, науки и культуры) в Париже (1958), ставших вехами на пути развития современной архитектуры.

Какая же зарубежная архитектура современна, что в лучших созданиях ее мастеров ближе всего нам, советским людям? Это прежде всего та архитектура, которая наиболее полно отвечает и своему назначению, и требованиям правильной организации жизненных процессов: труда, учебы, отдыха, быта, развлечений. Это архитектура технически передовая, применяющая новые материалы и конструкции. Это архитектура гуманная, создающая у человека настроение бодрости и уверенности. Это, наконец, архитектура красивая, архитектура — искусство.

■

ИСКУССТВО СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН

Победа сил мира и социализма в период второй мировой войны привела к установлению демократического строя в ряде стран Европы (в Болгарии, Венгрии, части Германии, Польше, Румынии, Чехословакии, Югославии, Албании) и Азии (в Китае, Северной Корее, Северном Вьетнаме). Искусство этих стран сразу же стало на путь решения задач, связанных с социалистическим строительством, с жизнью народа. Несмотря на целый ряд различий, в искусстве социалистических стран много общих черт, которые определяются единой направленностью искусства, схожестью тем. Борьба за новый, демократический строй, построение социалистического общества, героические подвиги людей из народа, боровшихся за свободу и независимость своей родины,— таковы темы современного искусства этих стран, искусства, которое создается для народа и раскрывает лучшие его идеалы и устремления.

ИСКУССТВО НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ БОЛГАРИИ

О Болгарии трудно сказать лучше, нежели это сделал Алексей Максимович Горький: «После пятивекового ига чужой народности Болгария возвратилась к жизни индивидуальностью яркой, полной творческих сил и быстро заняла достойное ее место в семье культурных наций».

Старинные церкви, украшенные богатым резным орнаментом, яркие многоцветные вышивки, народно-декоративное и прикладное искусство, скульптура и живопись— все искусство Болгарии, с его сложившимися художественными традициями, отражает красочность и пышность природы этой маленькой страны, красоту народных обрядов, обычаев, одежды.

Бережно хранил свою культуру в период 500-летнего турецкого ига болгарский народ. Многовековая борьба болгар за национальное освобождение, в которой они всегда находили участие и поддержку русского народа, завершилась победой. Борьба за свободу родины, изображение жизни простых людей — такова основная тематика современного болгарского искусства.

Впечатляющий образ мужественного безымянного героя создал один из крупнейших современных болгарских художников **Илия Петро́в** (р. 1903) в картине «Расстрел» (1954). Фигура революционера, смело смотрящего перед казнью в лицо своим палачам, воспринимается как символ мужества, бесстрашия и несломленной гордости.

Разнообразием тематики отличается творчество известного художника **Стояна Вѐнева**



В. Димитров-Майстора. Болгарская девушка. 1952. Холст, масло. Национальная галерея. София.

(р. 1904). Наряду с бытовыми сценами его волнуют темы революционной борьбы («Прощание», «Возвращение партизана» и др.).

Творчество одного из крупнейших художников Болгарии **Владимира Димитрóва-Мáйсторы** (1882—1960) своей красочностью и декоративностью близко народному искусству. Так, в картине «Болгарская девушка» (1952) создан очаровательный образ юной болгарской девушки, изображенной на фоне яблоневого дерева.

Значительного развития достигла в Болгарии и скульптура. Монумент Советской Армии в Софии, созданный группой лучших болгарских скульпторов, в том числе **Иваном Лáзаровым** (1890—1952) и **Иваном Фýневым** (р. 1900), раскрывает идею братской дружбы между народами Советского Союза и Болгарии. Эти же мастера являются авторами и других скульптур. Так, например, Фунев создал трогательный образ ребенка в скульптуре «Голова девочки», а Лазарову принадлежит известная скульптура «Мойщица» (1947), в которой сила и выразительность образа подчеркиваются обобщенной и нарочито грубой обработкой камня.

Среди болгарских графиков следует отметить **Веселина Стáйкова** (р. 1906), работающего в основном в области гравюры на дереве.

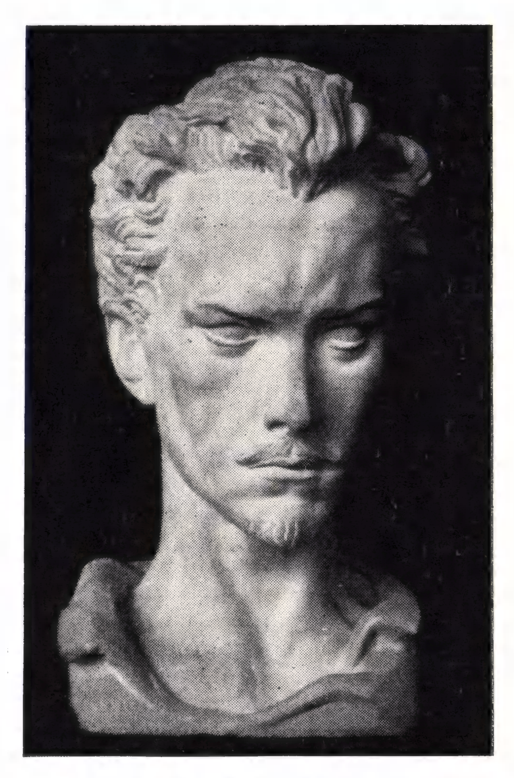
ИСКУССТВО ВЕНГЕРСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

В послевоенный период в Венгрии значительных успехов достигла живопись, в развитии которой большую роль сыграли традиции творчества замечательного венгерского художника второй половины XIX в. **Михая Мýнкачи** (1844—1900), крупнейшего художника-реалиста. Творчество Мункачи проникнуто глубоким демократизмом и любовью к своему народу. На Всемирной выставке в Вене в 1873 г. знаменитый русский художественный критик В. В. Стасов впервые познакомился с произведениями Мункачи и впоследствии писал о том, какое огромное впечатление произвел на него этот удивительный художник: «У Венгрии есть теперь уже целая самостоятельная школа, очень значительная, и во главе ее художник, принадлежащий к числу оригинальнейших и талантливейших в Европе».

Влияние Мункачи сильно сказывается в произведениях одного из ведущих современных живописцев **Эндре Доманóвского** (р. 1907). Особенно хороши по цвету и декоративности картины и большие панно художника, посвященные новой венгерской деревне, свободному труду.

К тому же поколению, что и Домановский, принадлежит другой крупный художник — **Шандор Эк** (р. 1902). В картине «Кровавый четверг» (1956) он воскрешает трагические события 1912 г., когда была зверски расстреляна рабочая демонстрация. Глубоко выразителен полный гнева и скорби образ матери, пытающейся спасти своего ребенка.

Большое место в искусстве Венгрии всегда занимала монументальная скульптура. Она украшает улицы и площади страны, придавая особый колорит венгерским городам. Эта традиция сильна и поныне. Здесь следует прежде



Ж. Кишфалуди-Штробль. Портрет Петёфи. 1952. Камень. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва.

всего отметить творчество старейшего скульптора **Жигмонда Ки́шфалуди-Штро́бля** (р. 1884). Штробль не только монументалист, но и очень хороший портретист; он создал глубокий образ великого венгерского поэта-революционера Шандора Петёфи (1952). Интересно творчество скульптора **Шандора Ми́куша** (р. 1903). Среди его произведений и монументальные скульптуры, и статуэтки. Например, очень грациозна и динамична его статуэтка «Девочка со скакалкой» (1955).

ИСКУССТВО ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ ВЬЕТНАМ

Искусство демократического Вьетнама тесно связано с борьбой народа за свободу и независимость (см. т. 10 ДЭ, ст. «Вьетнам»).

Рисунки крупнейшего художника старшего поколения **То Нгок Вана** (1906—1954) — правдивый реалистический рассказ о людях, в героических боях добывших себе свободу от гнета французских империалистов и теперь строящих новую жизнь. Художник и сам был участником освободительной борьбы вьетнамского народа и погиб во время бомбежки.

Используя богатый опыт народных мастеров, вьетнамские художники создали новый жанр — станковую лаковую живопись. (Раньше лаковая живопись использовалась исключительно в декоративных целях — для украшения различных изделий.) На специально подготовленных деревянных досках пишут лаковыми красками, добавляя золото, серебро, используя инкрустации перламутром или яичной скорлупой (см. ст. «Искусство древнего и средневекового Вьетнама»).

Художники **Чан Ван Кан** (р. 1910), **Хоанг Тик Тю** (р. 1914), **Ле Куок Лок** (р. 1918) и другие мастера лаковой живописи создают реалистические картины, рассказывающие о новых успехах народа в труде, о его многолетней борьбе за независимость родины, о красоте родной природы с ее густыми зелеными джунглями, бурными горными реками, морскими заливами и множеством островов.



Кораблик. Современная работа вьетнамских мастеров. Слоновая кость. Государственный музей искусства народов Востока. Москва.

Продолжает развиваться и традиционная живопись на шелке, которая не-

сколько напоминает нашу акварель. Многие вьетнамские художники пишут картины маслом о жизни рабочих и рыбаков, портреты и пейзажи.

Скульпторы ДРВ **Чан Ван Лам** (р.1915), **Зьеп Минь Тяу** (р. 1919) и другие, так же как и живописцы, создают образы героев национально-освободительной войны. Большой известностью пользуется статуя Зьеп Минь Тяу «Героиня Во Тхи Сау перед врагом» (1956), где скульптор в образе молодой девушки прославляет мужество и героизм вьетнамского народа.

В течение веков народные мастера Вьетнама славились своими художественными изделиями. Вьетнамские ткачи, ювелиры, резчики по дереву и кости, мастера лаковой живописи и в наши дни используют национальные традиции, создавая разнообразные изделия, известные во всем мире. В ряде провинций существует производство керамики.

Из чего бы ни были сделаны произведения прикладного искусства вьетнамских мастеров, они всегда красиво расписаны в национальной манере изображениями цветов, птиц, насекомых, вазы украшены серебристой глазурью «космос». Особенно любят народные мастера украшать коробки и подносы из дерева кусочками разноцветного перламутра, создавая целые картины. Такими картинами украшают также мебель.

Из волокон бамбука и тростника «ротина» народные мастера плетут красочные корзины, шляпы, подносы, подстаканники, мебель, узорчатые циновки. Плетеные вещи также имеют богатые узоры и говорят о художественном вкусе и таланте народных мастеров.

ИСКУССТВО ГЕРМАНСКОЙ ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Трудно отделить искусство настоящего от великих традиций прошлого. Убедительным тому примером может служить современное искусство Германской Демократической Республики. Бесконечно разнообразно и богато художественное наследие немецкого народа. Здесь и великолепные памятники средневековой архитектуры, и музеи, в которых хранятся шедевры мирового искусства (в первую очередь Дрезденская картинная галерея — прославленное собрание живописи различных школ и эпох), и произведения великих немецких мастеров эпохи Возрождения — Дюрера, Гольбейна и Кранаха и, наконец, выдающихся мастеров XIX—XX вв.— Менцеля, Кете Кольвиц и других. Все это послужило почвой для формирования современного немецкого искусства и помогает скульпторам, живописцам и графикам создавать произведения, созвучные эпохе.

Основным видом современного искусства ГДР стала скульптура. **Фриц Кре́мер** (р. 1906)— крупнейший немецкий скульптор, автор памятника узникам Бухенвальда. Эта скульптурная группа была в 1958 г. установлена на территории бывшего фашистского концлагеря в Бухенвальде. В фигурах памятника Кремер сумел передать мужество обреченных на смерть людей, поднявших восстание в концлагере (см. ст. «Памятник узникам Бухенвальда»).

Значительный интерес представляет собой и живопись ГДР. Борьба за мир против новой войны — тема, которая активно звучит в творчестве художника-антифашиста **Ганса Гру́ндига** (1901—1958), автора картины «Запретите атомную бомбу». Художника **Берта Хе́ллера** (р. 1912) волнуют темы, связанные с борьбой народов за свое освобождение. В картине «Тайвань» (1955) он достигает большой силы выразительности, противопоставляя хрупкую молодую женщину озверелым гоминдановцам.

Наряду с остополитическими в искусстве ГДР звучат и другие темы. Молодой художник **Вальтер Во́мака** (р. 1925) пишет пленительных в своей чистоте и юности молодых девушек. Таков, например, его «Портрет Уты» (1958) — символ неомраченной юности и веры в счастье.



Памятник узникам Бухенвальда

С Бухенвальдом связано представление о многочисленных злодеяниях, совершенных германским фашизмом. В концентрационном лагере Бухенвальда было сожжено, замучено, изувечено более 56 тысяч заключенных. Но бесчеловечность фашистов не сломила духа узников. Под руководством коммунистов они подняли восстание против палачей.

В 1951 г. немецкая организация «Объединение лиц, преследовавшихся при нацизме» объявила конкурс на создание памятника заключенным концентрационного лагеря в Бухенвальде. Сооружение мемориального комплекса было завершено в 1958 г. На холме Эттерсберг, рядом с бывшим лагерем, разместились братские могилы—«Ули-



ца Наций». Там на каменных пилонах высечены названия стран, жители которых погибли в застенках Бухенвальда. Завершает ансамбль башня Свободы, перед которой воздвигнута скульптурная группа.

Автор этой скульптуры — крупнейший немецкий современный скульптор Фриц Кремер, работающий в ГДР. Над созданием этого замечательного памятника художник трудился в течение шести лет. Он расспрашивал очевидцев, делал многочисленные эскизы...

Памятник Кремера состоит из одиннадцати исполинских фигур, каждая из которых четко вырисовывается на фоне стены или неба. Изображения полны сурового мужества и скорбной силы. Это истощенные и измученные узники, которые предпочли умереть в борьбе, чем жить в неволе, и подняли восстание. Падает сраженный боец, словно защищая остальных своим телом. Его поднятые вверх со сжатыми кулаками руки еще призывают к борьбе. Этот призыв подхвачен человеком, дающим клятву, и другим заключенным, увлекающим за собой остальных. Несокрушимая воля к победе написана на лицах восставших. На бой за свободу идет мальчик с изможденным лицом старика. Только двое из всей группы стоят в стороне — сомневающийся и циник. Они были тоже здесь, в Бухенвальде, — художник не погрешил против истины. Рядом с их слабостью и неверием ярче воспринимается мужество, нравственная и духовная красота восставших. Лаконично и скупо, без лишних деталей, заостряя силуэт каждой фигуры, лепит скульптор свои изваяния.

Монумент Кремера — произведение большого гражданского мужества. «Я считаю, — говорит художник,— что позорное прошлое народа может быть лишь тогда окончательно преодолено, когда оно убедительно и исторически правдиво воплощено в произведении искусства».

ИСКУССТВО КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

Много нового, интересного можно увидеть в искусстве народного Китая, особенно в национальной живописи, которая исполняется, как и ранее, на шелке и бумаге прозрачными водяными красками и тушью (см. ст. «Искусство древнего и средневекового Китая»). В XX в. такая манера живописи получила название гохуа (национальная живопись).

Одним из старейших художников гохуа был **Ци Бай-ши** (1860—1957), всю свою почти столетнюю жизнь посвятивший воспеванию красоты природы. В каждой маленькой травинке или цветке Ци Бай-ши передавал ощущение света и тепла, простора большого мира, каждой своей картиной он внушал людям уважение к простому крестьянскому труду (см. ст. «Искусство Японии, Китая и Индии конца XIX в.»).

Современные художники пишут картины родной природы: высокие горы, спокойную гладь озер, стремительные водопады. Они уже

не следуют строгим традиционным канонам, запрещающим писать с натуры, они путешествуют по стране и пишут с натуры все, что кажется им замечательным, все, что останавливает внимание. **Ли Кэ-жань** (р. 1907) — ученик прославленного живописца Ци Бай-ши, один из наиболее интересных и своеобразных художников Китая, автор ряда замечательных пейзажей. Он одним из первых стал писать с натуры виды городов и селений.

В настоящее время, в период так называемой «культурной революции», национальная живопись, как и все искусство Китая, не получает дальнейшего развития.



Ц и Б а й - ш и. Орел. 1931. Бумага, тушь. Государственный музей искусства народов Востока. Москва.

М а с л я н а я ж и в о п и с ь, появившаяся в Китае только в самом конце XIX в., распространена и в настоящее время.

Одним из первых живописцев, внедривших в Китае масляную живопись, был **Сюй Бэй-хун** (1895—1953), стремившийся сочетать достоинства гохуа и европейской манеры. Сюй Бэй-хун много писал с натуры. Его, так же как и старых мастеров Китая, привлекал мир природы и жизни животных. Он изображал то пасущийся табун лошадей, то задремавших под весенним солнцем гусей в камышах. Ему принадлежат и портреты рабочих, деятелей культуры.

Другие живописцы, работающие в масляной живописи, пишут с натуры и на темы, взятые непосредственно из жизни. Картина известного художника **У Цзо-жэня** (р. 1908) «Крестьянин-художник» изображает крестьянина, который расписывает по воле своей фантазии стены домов, чтобы украсить свое селение.

Распространены в народном Китае ц в е т н а я г р а в ю р а, красочный н а р о д н ы й л у б о к, ажурные в ы р е з к и и з б у м а г и для наклеивания на окна. В каждом доме в праздничные дни появляются на окнах тончайшие вырезки из бумаги, так называемые о к о н н ы е ц в е т ы. С помощью ножниц или ножа народные мастера изображают различные сценки: детей, сажающих цветы, рыб, резвящихся в водопадах, летящих в небе журавлей и т. д. Большой популярностью пользуются в народе к н и ж к и - к а р т и н к и со множеством иллюстраций к рассказам и народным сказкам.

Интересны и работы китайских скульпторов. Они создали образы мужественных партизан, рабочих, исторических деятелей. **Лю Кай-цюй** (р. 1904) в барельефах памятника народным героям в Пекине (1953—1958) отразил борьбу народа за независимость родины. **Хуан Ли-шао** (р. 1927) в портрете Ли Сю-чана, вождя крестьянской войны (известной в истории как восстание тайпинов), сумел раскрыть духовную силу героя, его волю и мужество.

С давних времен в Китае существует производство керамики. Город Исин славится своими сосудами и чайными приборами из особой твердой глины с рельефными украшениями, город Шиван на юге — своими статуэтками, а центр фарфорового производства Китая —



Корабль-дракон. 1954. Фарфор. Государственный музей искусства народов Востока. Москва.

Цзиндэчжэнь — белизной фарфора и красотой росписей.

В Китае продолжает развиваться один из древнейших видов прикладного искусства — изготовление изделий из смолы лакового дерева цишу. В Пекине работают мастерские красных резных лаков, а также мастерские, где из нефрита, агата, бирюзы, кварца и других полудрагоценных пород камня вырезают различные фигуры и сосуды.

Произведения современных мастеров и художников Китая можно увидеть в Музее искусства народов Востока в Москве, в Эрмитаже и в других музеях нашей страны и мира.

ИСКУССТВО КОРЕЙСКОЙ НАРОДНО-ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

В 1945 г. корейский народ с помощью Советской Армии изгнал японских оккупантов и образовал в стране демократическую республику — КНДР (см. т. 10 ДЭ, ст. «Корея»). Наука и искусство стали целиком на путь служения народу.

Особенно большие успехи можно наблюдать в возрождении национальной живописи чосонхва, т. е. живописи на шелке или бумаге прозрачными водяными красками и тушью (см. ст. «Искусство древней и средневековой Кореи»). Такие картины могут навертываться на деревянный валик в виде свитков. Иногда художники чосонхва пишут на створках ширм. Так, в 1958 г. художник **Тен Чён Ё** (р. 1914) написал тушью на ширме большую картину «Помощь фронту», изображающую снежный перевал в горах и крестьян, которые трудным и опасным путем несут продовольствие бойцам Народной армии.

Любимые темы художников чосонхва — сказочно прекрасная природа родной страны и дети. С большой теплотой и любовью изобразил художник **Ли Гён Ён** (р. 1922) группу детей на качелях, назвав картину «Бутоны» (1958). Художник **Ли Сок Хо** (р. 1904) славится умением рисовать тушью цветы.

Многие художники КНДР пишут картины масляными красками, правдиво и ярко изображая богатую событиями жизнь новой, свободной Кореи и трудовые достижения народа. Многих корейских художников до сих пор волнует и воодушевляет героическая борьба народа за независимость родины. Одна из лучших работ на эту тему — картина **Сен У Дама** (р. 1904) «Сын вернулся». Она изображает волнующую сцену — встречу матери с сыном-фронтовиком.

Больших успехов достигли художники свободной Кореи и в скульптуре, которая, так же как и живопись, развивается на основе лучших национальных традиций. Талантливые скульпторы **Мун Сок О** (р. 1904), **Хан Ён Сик** (р. 1932) и другие воплотили в своих произведениях образ народа. Среди произведений скульптора Хан Ён Сика — статуя героя освободительной войны, командира отряда Хон Бом До. Одна из лучших скульптур **Чо Вон Сока** (р. 1931) изображает мальчика из Южной Кореи, который, рискуя жизнью, разбрасывает листовки.

По-прежнему славится на весь мир корейская керамика. В Пхеньяне создаются великолепные фарфоровые сосуды, вазы, чаши красивого зеленовато-голубого оттенка, инкрустированные цветными глинами. В Москве в Музее



Ли Гён Ён. Бутоны. 1958. Бумага, цветная тушь. КНДР.

искусства народов Востока хранится прекрасная корейская ваза с изображением уток и плакучих ив, символизирующих юношескую любовь и верность.

Народные мастера Пхеньяна возродили былую славу корейских лаков. С большой теплотой и мастерством украшают они изделия из черного блестящего лака — коробки, ширмы, подносы, мебель — национальными узорами из разноцветного перламутра.

Тонкостью исполнения отличаются современные работы вышивальщиц. Особенно хороши вышитые декоративные панно, на которых гладью цветными шелками вышиты цветы, птицы, пейзажи, народные сцены и т. д.

ИСКУССТВО РЕСПУБЛИКИ КУБА

Искусство «Острова Свободы» — солнечной Кубы — имеет давние национальные традиции. До сих пор сохранились на Кубе памятники материальной культуры древних индейцев.

В 1511 г. Куба была завоевана испанскими колонизаторами. Несколько веков ее искусство испытывало влияние испанской культуры (см. т. 8 ДЭ, ст. «Древние государства Америки и испанские завоеватели»).

На рубеже XIX—XX вв., после свержения испанского ига, происходит подъем национального самосознания кубинского народа. Даже порабощение страны Соединенными Штатами Америки не могло остановить этот процесс.

Родоначальником кубинской живописи XX в. считается художник **Виктор Мануэ́ль** (р. 1897), воспевающий в своих полотнах красоту родной земли. К темам обыденной народной жизни обращались художники Антонио Гатторно, Эдуардо Авела, Карлос Энрикес и другие.

Даже временное увлечение в 40—50-х годах абстракционизмом не могло заглушить реалистических основ кубинского искусства. Скульпторы **Хуан Хосе Си́кре** (р. 1898), **Теодоро Ра́мос Бла́нко** (р. 1902) и другие продолжали и в это время создавать реалистические произведения.

Увлечение модернизмом в архитектуре на Кубе удачно сочеталось с поисками национальных форм (архитекторы **Антонио Кинта́на,** р. 1919, **Акилес Капабла́нка,** р. 1906, и др.).

Но в полной мере художественная жизнь Кубы оживилась только в 1959 г., после победы народной революции. В городах развернулось массовое строительство. На месте бывших трущоб вырастают целые жилые массивы. Строятся школы, больницы, спортивные и детские городки, бассейны. Типовое строительство на Кубе не исключает индивидуального характера архитектуры зданий. Это достигается благодаря различным деталям: лоджиям, галереям, балконам, а также разнообразным цветовым сочетаниям. Очень удачны комплексы зданий Университетского городка (на-



Гавана. Район Ведадо.

чат в 1960) и Школы искусств (1963) в Гаване.

После победы революции на Кубе развиваются новые виды искусства — политический плакат и революционная графика как наиболее массовые и выразительные виды искусства. Агитационные и сатирические плакаты можно встретить повсюду. Их агитационный пафос, доходчивость помогают кубинцам в строительстве новой жизни. Интересно работают в области плаката и графики художники Р. Кинтана, О. Янес, А. Арментерос, а также замечательный кубинский художник-график К. Гонсалес.

ИСКУССТВО МОНГОЛЬСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

В Монголии — стране кочевий — искусство существовало раньше в основном в виде скульптурных и живописных изображений на буддийские сюжеты, которыми украшались храмы. Было развито также народное искусство (резьба по дереву и др.). Существовала и миниатюрная живопись, иллюстрировавшая рукописные книги на религиозные темы (см. ст. «Искусство древней и средневековой Монголии»).

Первым большим национальным художником Монголии был **Марзан Шара́в** (1866—1939). Он отошел от условностей, которых из поколения в поколение придерживались все художники. В его произведениях множество живых деталей, взятых из народного быта. Его по праву считают отцом современной монгольской живописи. Шарав радостно принял Октябрьскую революцию и написал портрет Ленина.

В живописи МНР существуют одновременно два направления. Художники, придерживающиеся национального традиционного стиля, следуя манере Шарава, пишут свои картины на полотне густыми минеральными красками, часто с дополнением золота. Они не применяют светотени, используя лишь выразительность линий и цветовых пятен. Их полотна отличаются красочностью, яркостью, любовной передачей мелких деталей. Известный художник **Ядамсуре́н** (р. 1905) создал большую картину на тему национальной пьесы «Три печальных холма», искусно объединив цветом ряд отдельных сцен.

Второе, не менее значительное направление — станковая живопись маслом —



Сэнгэцохно. Портрет художника Марзана Шарава. 1962. Полотно, гуашь. МНР.

появилось под влиянием европейской реалистической живописи. Многие художники этого направления получили художественное образование в СССР. Они правдиво отражают в своих картинах те большие перемены, которые происходят в жизни монгольского народа. Образы пастухов, отважных укротителей диких коней нашли свое воплощение в творчестве **Цэвэгжа́ва** (р. 1916), **Чултэ́ма** (р. 1923), **Одо́на** (р. 1925) и других. Чултэму принадлежит один из классических пейзажей современной монгольской живописи «Степь» (1955). Эта картина отражает природу Монголии, новые черты в жизни страны: рядом с древним жителем монгольских степей — верблюдом мы видим автомобиль.

Успешно работают и художники-графики **Амгала́н** (р. 1933) и **Нацагдо́рж** (р. 1928). Они создали серии эстампов, рассказывающих о жизни новой Монголии. Амгалан (он учился в СССР) — автор гравюры «В школу» (1963), изображающей детей, которых ранним утром везут с пастбища в школу на повозке, запряженной верблюдом.

Радуют своей живой непосредственностью и правдивым восприятием мира работы монгольских скульпторов. Герои женщины-скульптора **Дамдимы́** (р. 1930) — простые люди Монголии и дети. Высеченная ею из глыбы серого гранита фигура пастуха, застигнутого бурей, раскрывает мужество и стойкость человека, борющегося с суровой природой. Очень интересны у Дамдимы и образы животных.

Миниатюрные скульптуры **Жа́мба** (р. 1910) изображают укротителей диких коней, с поразительной правдивостью передают напряженный момент борьбы человека с яростно сопротивляющимся животным («Укрощение коня», 1950).

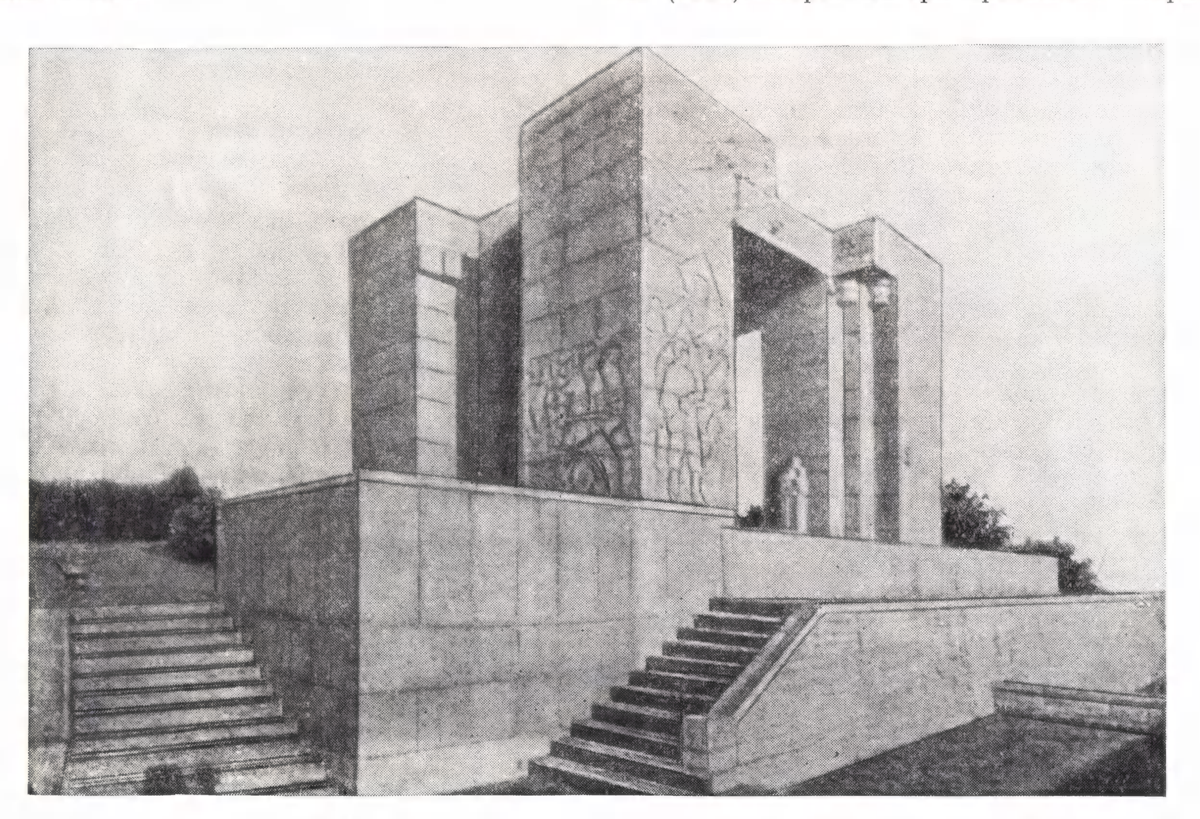
Среди мастеров прикладного искусства в МНР, как и прежде, славятся резчики по дереву и кости. В числе замечательных изделий народных мастеров сапожки-гутулы, сумки из цветной кожи, отделанные вышивкой и аппликацией, в которых с необыкновенной красочностью передается народный орнамент.

Современные художественные изделия монгольских мастеров можно увидеть в различных музеях СССР.

ИСКУССТВО ПОЛЬСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

В изобразительном искусстве современной Польши много различных тенденций. Нередко в творчестве одного и того же художника ощущаются колебания и утверждаются самые противоречивые позиции. И тем не менее в современном польском искусстве ясно прослеживается стремление следовать реалистическим художественным традициям прошлого, сложившимся в творчестве таких замечательных мастеров XIX в., как братья Герымские, Юзеф Хелмонский и особенно **Ян Мате́йко** (1838—1893), произведения которого широко известны за пределами Польши. В одном из писем к Крамскому Репин с восторгом отзывался о картинах Матейко: «Сильное впечатление, потрясающее вынес я от картин Матейко».

Основное место в современном польском искусстве занимают скульптура и графика. Один из наиболее талантливых польских скульпторов — **Станислав Го́рно-Popла́вский** (р. 1902). Крайне интересна его работа «Мать Белоянниса» (1953). Образ матери греческого патриота



К. Дуниковский. Памятник силезским повстанцам на горе св. Анны. 1946—1952.

раскрывается как воплощение героической непокоренной Греции. Выдающийся скульптор **Ксаверий Дуникóвский** (1875—1964) после освобождения страны от фашизма принял активное участие в создании ряда монументов, воздвигнутых в память о героической борьбе народа. Таков его знаменитый «П а м я т н и к с и л е з с к и м п о в с т а н ц а м» (1946—1952). Весь монумент в целом — и архитектурная его часть, и скульптура — создает ощущение торжественности и величественности. Ксаверий Дуниковский — скульптор широчайших интересов, автор огромного количества интересных, талантливых работ, среди которых много реалистических портретов выдающихся соотечественников.

Среди художников-графиков видное место принадлежит **Тадеушу Кулисéвичу** (р. 1899). Его серия гравюр «Варшава. 1945»— грозное напоминание о недавних ужасах войны и гитлеровской оккупации. С еще большей силой тема протеста против угрозы новой войны выражена в польском плакате. После войны этот вид искусства получил в Польше особое распространение. Один из самых блестящих плакатистов **Тадеуш Трепкóвский** (1914—1954) — художник с мировым именем. Огромной силы выразительности достиг он в своем плакате «Н е т!», на котором изображена стремительно летящая атомная бомба. В этой же области работают Владимеж Закшевский (р. 1916), Юзеф Мрощак (р. 1910) и другие.



К. Б а б а. Отдых в поле (деталь). 1954. Холст, масло. Музей искусств. Бухарест.

ИСКУССТВО СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ РУМЫНИИ

Отличительная черта румынского изобразительного искусства, и поныне определяющая основное содержание творчества румынских мастеров,— любовь к своему народу, глубокое уважение к его героическому прошлому, преклонение перед его мужественной борьбой за свободу и независимость родины. Одним из основоположников румынской светской живописи был **Константин Даниэль Розентáль** (1820—1851) — революционер и художник, активный участник революционного движения 1848 г. После подавления революции Розенталь был арестован и умер от пыток, не выдав никого из своих товарищей. Реалистические традиции, заложенные в искусстве Розенталем, нашли продолжение в творчестве румынских художников второй половины XIX — начала XX в. Теодора Амана, Николае Григореску, Штефана Лукьяна.

Именно эти традиции определили направленность творчества тех румынских мастеров, которые по праву занимают видное место среди активных борцов за искусство социалистического реализма. Это скульпторы **Корнел Мéдря** (1888—1964), **Борис Карáджа** (р. 1906), **Ион Иримéску** (р. 1903), графики **Жюль Перахи́м** (р. 1914), **Ги Бела Сáбо** (р. 1905) и другие.

Важное место в современном искусстве Румынии занимает и живопись. Для румынских художников всегда были характерны живописное восприятие мира, любовь к природе. Поэтому не случайно отличительной чертой современного румынского художника, выдающегося колориста **Александру Чукурéнку** (р. 1903), можно назвать чувство цвета. С момента установления народной власти в Румынии Чукуренку весь свой талант отдал служению новому искусству. Его знаменитая картина «Анна Ипэтеску» (1949, Музей искусств, Бухарест) написана темными сочными красками, которые

должны подчеркнуть драматизм и героизм подвига молодой женщины, ставшей в 1848 г. во главе восстания в Бухаресте.

Выдающийся современный румынский живописец **Корнелиу Ба́ба** (р. 1906) — один из самых вдохновенных борцов за искусство социалистического реализма против искусства формалистического и абстрактного. Корнелиу Баба — автор портретов, натюрмортов и пейзажей. Однако славу ему принесли картины на темы из крестьянской жизни, в которых раскрывается любовь художника к народу, в прошлом обездоленному и бесправному. Таковы картины «Отдых в поле» (1954) и «Крестьяне» (1958).

ИСКУССТВО ЧЕХОСЛОВАЦКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Художественная культура народов Чехословакии — одна из наиболее древних в Средней Европе. Особенно она славилась развитием каменного зодчества. Известно, что уже в X—XI вв. Прага была первым городом в Средней Европе по количеству каменных построек. Самое поразительное архитектурное сооружение Праги — собор св. Вита, который начали строить в середине XIV в. Четко вырисовывающиеся на фоне неба стройные, как бы созданные из каменного кружева башни собора в значительной степени определяют силуэт города. Большое впечатление производит также и знаменитый Карлов мост, украшенный средневековой скульптурой. Не удивительно поэтому, что Прага с давних времен волнует художников Чехословакии.

Виды Праги — излюбленный сюжет картин современного пейзажиста **Яна Сла́вичека** (р. 1900) — сына знаменитого пейзажиста XIX в. Антонина Славичека. Живописная красота Праги передана в одном из его пейзажей «Прага зимой».

В области пейзажа — наиболее распространенного жанра в современном искусстве Чехословакии — успешно работают также и многие другие художники.

Тематические картины, отражающие жизнь современной Чехословакии, характерны для художницы **Марии Медве́цкой** (р. 1914). В своей картине «Юный строитель Оравской ГЭС» (1954, Национальная галерея, Братислава) она в образе мальчика, участвующего в строительстве гидроэлектростанции, отразила радость труда в свободной стране.

Весьма разнообразна чехословацкая графика. Старейший художник-график **Макс Шваби́нский** (1873—1963) создал широкоизвестный портрет Юлиуса Фучика (1950) — национального героя Чехословакии. Художник сумел создать образ прекрасного, вечно юного героя-борца, полного оптимизма и любви к людям.

Интересна серия гравюр **Винцента Гло́жника** (р. 1919) «Путь к освобождению» (1954—1955) — о мужественной борьбе патриотов против фашизма.

В области скульптуры значительную роль играют реалистические традиции, сложившиеся в творчестве выдающегося чешского скульптора конца прошлого века **Йозефа Вацлава Мы́слбека** (1848—1922). После долгих творческих исканий эти же традиции определяют и путь



Я. Славичек. Прага зимой. 1958. Холст, масло. Национальная галерея. Прага.

ученика Мыслбека, талантливого скульптора **Яна Шту́рсы** (1880—1925).

Самый крупный современный скульптор Чехословакии, также ученик Мыслбека, **Карел По́корный** (1891—1963) создал широкоизвестную скульптурную группу «Братание» (1947—1950, Прага, Национальная галерея), символизирующую дружбу между народами Советского Союза и Чехословакии.

ИСКУССТВО СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ФЕДЕРАТИВНОЙ РЕСПУБЛИКИ ЮГОСЛАВИИ

Красочна и необыкновенно разнообразна природа Югославии. Ее земля хранит сокровища древних художественных культур: античные города, средневековые церкви Сербии и Македонии со своими знаменитыми фресками, суровые башни средневековых замков и соборов Хорватии и Словении с удивительной каменной скульптурой и резьбой.

Эту красоту, этот живой родник художественных традиций не смогли уничтожить ни многовековое чужеземное иго, ни насильственная разобщенность некогда единого народа. В современном искусстве Югославии, несмотря на все трудности формирования ее общенациональной художественной школы, живут эти крепкие традиции.

Первые робкие шаги общенациональной художественной культуры намечаются здесь в последней четверти XIX в. В крупных художественных центрах Европы — Париже, Мюнхене и Вене, где учились молодые югославские художники, впервые начинают замечать их самобытный талант.

Всемирную славу родине принес выдающийся скульптор хорват **Иван Ме́штрович** (1883—1962). Его женские образы поражают почти микеланджеловской мощью и глубиной душевных переживаний («Психея», «Ожидание», «У моря»). Автор ряда великолепных монументов, он создал памятник Неизвестному солдату, воздвигнутый на горе Авала около Белграда.

Талантливый ученик Мештровича, участник национально-освободительной войны **Антун Авгу́стинчич** (р. 1900), развивает дальше наследие своего учителя. Его бронзовая группа «Несут раненого» великолепно передает мужество и стойкость борцов, спасающих раненого товарища. Очень хороши, правдивы и своеобразны портреты Августинчича (маршал Тито, Иванка Броз и др.).



И. Мештрович. Мать. 1908. Мрамор. Народный музей. Белград.

В области живописи и графики к числу известных представителей реалистического искусства принадлежат сербы **Джордже Андре́евич-Кун** (1904—1964), **Божо И́лич** (р. 1919) и хорват **Мариан Дето́ни** (р. 1905). Картины Андреевич-Куна «Партизанский отряд», «В тюремной камере» и Детони «Партизаны форсируют реку Неретву» отражают суровые годы национально-освободительной войны, подвиг югославского народа. Илич в картине «Бурят землю» изображает упорство и напряжение созидательного труда граждан молодой социалистической страны.

Особое место в современной югославской живописи занимает искусство крестьян-самоучек села Хлебина и окрестных деревень. Кра-

сочны, полны неиссякаемой фантазии картины **Ивана Генера́лича** (р. 1914). Его произведения «Олень в лесу», «Похороны Стефана Халечека» отмечены тонкой наблюдательностью.

ИСКУССТВО НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ АЛБАНИИ

Древнейшие памятники изобразительного искусства в Албании, возраст которых исчисляется тысячелетиями, восходят к иллирийской, античной и византийской культурам. На территории Албании были расположены центры античной цивилизации — города **Бутринт** (Буфорт; основание этого города, воспетого Вергилием в «Энеиде», легенды связывают с падением Трои) и **Аполлония** (VI в. до н. э.).

Значительного успеха изобразительное искусство достигло в Албании в эпоху Ренессанса. Необычайно интересны фрески замечательного художника **Ону́фрия из Неокастра** (Эльбасана), найденные в церквах деревень Шельцан и Валеш (помечены 1554 г.).

В период многовекового турецкого ига в истории албанского изобразительного искусства наступает длительный застой (см. т. 8 ДЭ, ст. «Георгий Кастриоти Скандербег»), вызванный общим упадком культурной жизни страны. Лишь во второй половине XIX в., в эпоху национального возрождения, в стране появляются первые художники — живописцы **Ндоц Марти́ни** и **Коль Идроме́ни.** Их творчество было глубоко демократичным и реалистическим. Написанные ими портреты, пейзажи и картины на исторические темы проникнуты любовью к родине, к ее простым труженикам-крестьянам, к ее скупой, но своеобразной природе.

Реалистические традиции К. Идромени и Н. Мартини были широко использованы албанскими живописцами XX в.

Подлинным певцом пейзажа своего родного города Корчи стал выдающийся албанский пейзажист **Вангюш Ми́о** (1891—1957). Яркие полотна создали художники **Наджмедин За́йми** (р. 1916), **Камиль Гре́зда** (р. 1918), **Коль Коде́ли** (р. 1918), **Абдулла Эми́ни** (р. 1920) и другие. Они посвятили свои картины национально-освободительной борьбе албанского народа во время второй мировой войны («Рассказ о национально-освободительной войне», «Беженка» Н. Займи; «Партизанский отряд в походе» К. Грезды; «Подпольная листовка» А. Эмини), а также рядовым албанским труженикам: крестьянам и рабочим. (Все эти картины находятся в музее в Тиране.)



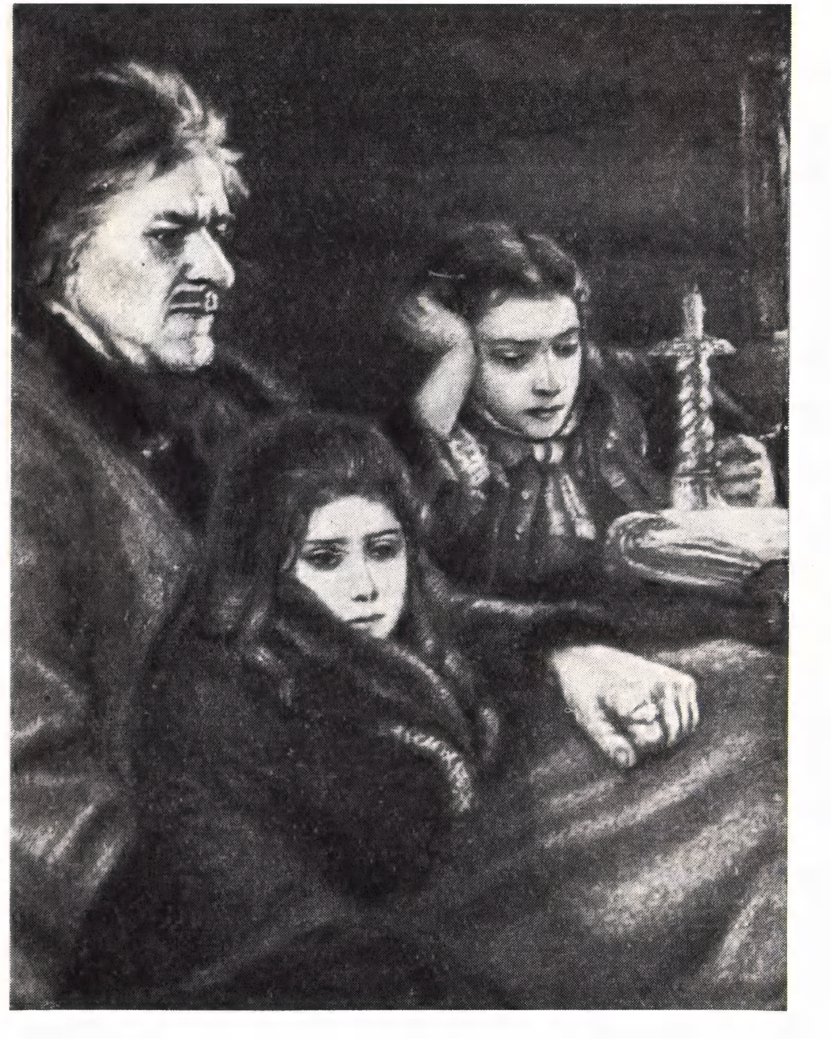
Вангюш Мио. Улица в Корче. 1920-е годы. Холст, масло. Галерея искусств. Тирана.

В последнее десятилетие широкое распространение получила в Албании монументальная скульптура. Албанцы украшают свои города и села памятниками героям национально-освободительной борьбы или деятелям культуры и литературы. Особенно удачны памятники Национальному борцу в Корче, народному герою Войо Куши и крупнейшему албанскому поэту эпохи национального возрождения Наиму Фрашери в Тиране работы **Одисе Паска́ли** (р. 1903).

В 1968 г. в Тиране на площади Скандербега установлен памятник работы скульпторов Одисе Паскали, Андреа Мано, Янача Пачо выдающемуся албанскому полководцу XV в. Георгию Кастриоти Скандербегу в ознаменование пятисотлетия со дня его смерти.

В Албании с древних времен до наших дней процветает прикладное искусство (вышивки, национальные костюмы, ковры и т. д.), отличающееся необычайно яркой и выразительной гаммой красок.

■





РУССКОЕ ИСКУССТВО

ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО

Искусство Древней Руси охватывает несколько веков — от времен Ярослава Мудрого до эпохи Петра I.

У своих истоков древнерусское искусство было тесно связано с предшествовавшей ему культурой восточнославянских племен, которые, в свою очередь, унаследовали многие художественные традиции скифо-сарматского мира и античных колоний Северного Причерноморья (см. ст. «Искусство народов нашей Родины в древности»). Искусство древних славян уже в первых веках нашей эры было очень разнообразно. Утварь, оружие, одежда украшались орнаментами; магические статуэтки отражали языческие верования, почитание сил природы — солнца, земли, стихий и животных. Славяне сооружали сложные комплексы жилых домов, крепости, храмы и погребальные постройки из дерева, камня, глины и земли. Велико было мастерство плотников и резчиков.

К X в. искусство славян достигло высокого совершенства. **Киевская Русь** была в это время мощным и богатым государством, центром рус-

---

На фотографии: В. И. Суриков. Меншиков в Березове (фрагмент).

ского ремесла и международной торговли. Рост новых городов, развитие феодального землевладения определили общий характер киевской культуры. Старая языческая религия славянских племен в 988—989 гг. уступила место единой государственной религии — христианству. Это содействовало сближению Киевской Руси с Византией и странами Западной Европы. Иноземную культуру русский народ перерабатывал в духе традиций своей культуры. Высшего расцвета искусство Киева достигло в годы правления Ярослава Мудрого (1019—1054). Широко развернулось строительство, из дерева и камня возводились грандиозные монументальные сооружения (при раскопках обнаружены фундаменты обширных дворцовых построек). При Ярославе Мудром границы Киева были раздвинуты, сооружены новые земляные валы с каменными проездными башнями-воротами. Главным культовым и общественным зданием Киева был величественный Софийский собор (заложен в 1037 г.). Это храм, имеющий в плане крест, с пятью полукруглыми выступами — апсидами, увенчанный одним большим и 12 малыми куполами. К западным углам собора примыкают две могучие круглые башни с лестницами на хоры для князя и его свиты. Внутри собор отличается великолепием убранства: мозаикой, фресками, отделкой полированным и резным камнем, майоликой (см. цветную иллюстрацию в томе 8 ДЭ, стр. 240—241).

Этот монументальный каменный собор XI в. олицетворял величие и силу Киевского государства и являл собой согласованный ансамбль всех видов искусства. Роспись Софийского собора прославляла торжество христианства и могущество государственной власти (портрет Ярослава с его семейством).

Величественные каменные соборы с некоторыми местными отличиями в XI в. были созданы также в Чернигове (Спасо-Преображенский, заложен ок. 1036 г.), Полоцке (Софийский, вторая половина XI в.), Новгороде (Софийский, 1045—1050).

Монументальная живопись Киева представлена фресками и мозаикой. Мозаики Михайловского Златоверхого монастыря, созданные константинопольскими мастерами при участии русских во второй половине XI в., поражают изяществом пропорций фигур, красотой колорита. В более поздние эпохи мозаика уступила место фреске, техника которой допускала большую свободу художественных решений.

Мастера древнерусской живописи были стеснены религией и строгими правилами иконографии, и все-таки они сумели в условных формах создать образы, отражающие действительность, запечатлеть идеалы своего народа.

В Киевской Руси процветало прикладное искусство. Шитье, отделка оружия и доспехов, украшение утвари, окладов книг отмечены вкусом и мастерством исполнения. Успехи прикладного искусства объясняются высоким развитием всевозможных ремесел (Киевская Русь знала их свыше 60). Среди украшенных миниатюрами рукописей примечательны «Остромирово Евангелие» (1056—1057) и «Изборник Святослава» (1073).

Круглая скульптура не получила развития в Древней Руси, поскольку православная церковь считала это искусство языческим. Русские мастера отдавали предпочтение плоскому рельефу, они переносили в резьбу по камню навыки и приемы древнего народного искусства резьбы по дереву.

В XI—XII вв. усиливается феодальное дробление Руси. В отдельных городах и княжествах складываются местные художественные школы (Галич, Полоцк, Смоленск, Владимир, Новгород и др.).

В XII в. на основе киевского наследия блестящего расцвета достигает искусство **Владимиро-Суздальского княжества.** Характерно, что все виды искусства этого княжества — и живопись, и скульптура, и зодчество — пронизаны идеями преодоления феодальной раздробленности и объединения русских земель. Основные особенности владимиро-суздальского зодчества — сочетание гражданских и культовых зданий в одном комплексе, превосходное чувство пропорций, совершенство техники белокаменной кладки, широкое использование декоративных элементов (арочно-колончатые пояса, скульптурные маски, резные рельефы и т. д.).

В годы правления Андрея Боголюбского (1157—1174) столицей княжества стал город Владимир. В первые 7 лет своего княжения Боголюбский предпринял здесь обширное строительство, было сооружено много зданий и оборонительных валов с деревянными и белокаменными башнями. Одна из них — башня с проездной аркой, увенчанная надвратной церковью Золотые ворота (1164), сохранилась до наших дней. Центром городского ансамбля был Успенский собор (1158—1161; перестроен после пожара в 1185—1189 гг.). Это величественный шестистолпный храм стройных пропорций. Стены его укра-



Успенский собор во Владимире. 1158—1161. Расширен в 1185—1189.

шены декоративными колонками, каменной резьбой и фресками. Среди доныне сохранившихся фресок можно увидеть работы замечательного художника Древней Руси **Андрея Рублёва** (см. ст. «Андрей Рублев»).

В 1158—1165 гг. создается дворцовый ансамбль в Боголюбове, а неподалеку, на реке Не́рли, воздвигается в 1165 г. церковь Покрова Богородицы — один из лучших памятников русской архитектуры (см. илл., стр. 240—241). Стройность, легкость и компактность, а также подчеркнутая вертикальность всех линий делают этот храм необычайно изящным и устремленным ввысь. Декоративные детали и резные украшения оживляют белокаменную поверхность стен.

В сходном по типу одноглавом четырехстолпном Дмитриевском соборе во Владимире (1193—1197) больше массивности. Собор входил некогда в состав княжеского дворца и торжественностью своего облика свидетельствовал о могуществе заказчика — князя Всеволода III (1176—1212). Стены собора богато украшены резными рельефами. Среди изображений святых, растений и зверей помещен портрет князя с сыновьями, есть и фольклорные образы. Все это сообщает облику здания земной, жизнеутверждающий характер. Композиция рельефов нередко напоминает народные вышивки, а их обработка — деревянную резьбу. Владимирские соборы — образец органического слияния скульптуры с архитектурой.

Дмитриевский собор был также расписан фресками. В иконах этой эпохи проявляется тонкое колористическое мастерство. Образы святых нередко наделяются чертами русских людей (иконы «Знамение», начало XIII в., «Дмитрий Солунский», конец XII — начало XIII в.).

В XIII в. татаро-монгольское нашествие прервало блестящее развитие владимиро-суздальского искусства, но его художественные достижения и вдохновлявшие его идеи объединения Руси подхвачены и развиты позднее искусством Москвы.

Совсем иным было искусство **Новгорода** и особенно новгородское зодчество начала XII в. В нем усиливается проявившееся уже в новгородском соборе Софии стремление к строгости и лаконизму форм. Собор Антониева монастыря (1117) и особенно суровый и мощный Георгиевский собор Юрьева монастыря (1119, мастер Петр) — характерные памятники новгородской школы.

В середине второй половины XII в. культура Новгорода, ставшего в 1136 г. феодальной республикой, делается более демократичной (см. т. 8 ДЭ, ст. «Господин Великий Новгород»). В художественных вкусах новгородцев проявилась их любовь ко всему строгому, простому, но сильному, мужественному и выразительному. В XII в. многочисленные каменные храмы сооружались обычно на средства городских общин, бояр или купцов. Это небольшие одноглавые постройки кубического типа с тремя апсидами. Новгородские строители не стремились к геометрической правильности. Кривизной линий, неровностью плоскостей они подчеркивали осязаемость стен, мощь массы. Монолитные объемы их построек достигают почти скульптурной пластичности. Внутри эти храмы предельно просты. Типичные постройки такого рода — церкви Георгия в Старой Ладоге (вторая половина XII в.) и Спаса на Нередице (1198). Фресковая роспись этих церквей примечательна суровой мощью образов.

Географическое положение Новгорода помогло ему в период татаро-монгольского нашествия избежать разорения и сохранить независимость, победа над шведами и ливонским орденом усилила его могущество.

Каменное строительство, приостановленное военными событиями, оживляется в конце XIII в. Но храмы этого периода имеют уже иной вид, чем раньше. Во второй половине

XIV в. складывается классический тип новгородского храма, представленный церквами Федора Стратилата (1360—1361) и Спаса на Ильине улице (1374), имеющими совершенно новый облик. Неоднократно перестраивался в XII—XIV вв. новгородский детинец (кремль). В 1335 г. началось строительство стен и башен внешнего пояса укреплений.

Живопись в Новгороде достигла очень высокого подъема. Новгородские фрески XIV в. отличаются эмоциональной напряженностью, смелой трактовкой движения, свободой живописного исполнения. Примечательны по силе внутренней взволнованности фрески церкви Спаса на Ильине улице, выполненные обрусевшим уроженцем Византии **Феофаном Гре́ком** (см. ст. «Искусство Византии»), а также фрески церквей Федора Стратилата и Успения на Волотовом поле.

Иконопись Новгорода пережила высший расцвет в XV в. Контрастное сопоставление чистых, ярких цветов, особенно красного и белого, придает колориту новгородских икон особую напряженность. Им присущи также лаконизм композиции, обобщенность и выразительность силуэтов. Иной раз в иконные композиции проникают живые реалистические сценки («Деисус с молящимися новгородцами», 1467), а в миниатюрах рукописей орнамент нередко сочетается с юмористическими и бытовыми изображениями.

Новгородскому искусству во многом близка художественная школа **Пскова,** также избе-

Дмитриевский собор во Владимире и его декоративное убранство. 1193—1197.





Церковь Спаса на Ильине улице в Новгороде. 1374.

жавшего тягот татаро-монгольского ига. Для архитектуры Пскова, как и для архитектуры Новгорода, характерны простота форм, скромность украшений, тесная связь с народной традицией. Такова, например, церковь Василия на Горке (1413) и др.

Живописи псковских иконописцев XIII—XIV вв. свойственны фольклорное простодушие образов, яркие краски, динамика композиции. Среди монументальных росписей особенно значительны фрески собора Мирожского монастыря (ок. 1156), Снетогорского монастыря (1313) и церкви в Мелётове (1465).

С конца XIV в. ведущая роль в художественной культуре переходит к Москве, возглавившей объединение русских земель и борьбу за освобождение от татаро-монгольского ига.

При Иване I Калите были возведены деревянные укрепления Московского Кремля и первые каменные соборы — Успенский и Архангельский (они не сохранились; церкви того же названия, которые находятся на их месте ныне, выстроены позднее). Особенно усилилось каменное строительство после победы в Куликовской битве (1380). Идеи объединения Руси, духовного единства русских людей, вера в человека вдохновляют в этот период гениального живописца Андрея Рублева.

С образованием централизованного мощного Московского княжества возрастает роль монументального искусства, прославляющего силу и величие государства. В Москве создается замечательный ансамбль Кремля. К его строительству привлекаются лучшие зодчие других городов, а также итальянские архитекторы. В 80—90-е годы XV в. артель русских мастеров, возглавляемых итальянцами **М. Ру́ффо** и **П. Сола́ри,** строит кремлевские крепостные стены с башнями (нынешние шатровые[1] покрытия сделаны в XVII в.) и Грановитую палату. **Аристотель Фиорава́нти** возводит Успенский собор (1475—1479); **Алевиз Но́вый** сооружает Архангельский собор (1505—1509). Псковские мастера строят Благовещенский собор (1484—1489). Выстроенная в 1505—1508 гг. колокольня «Иван Великий» (архитектор **Бон Фря́зин**; надстроена в 1600 г.) становится господствующим высотным сооружением Кремля и завершает его ансамбль.

Развивающаяся под влиянием искусства Андрея Рублева московская живопись XV—XVI вв. отличается утонченностью, красотой композиции, светлой радостной красочной палитрой (мастер **Диони́сий** и его сыновья — **Владимир** и **Феодосий**).

По образцу Московского Кремля сооружались крепости других городов — Нижнего Новгорода (1500—1511), Коломны (1525—1531), Тулы (1514—1521). Развивается монастырское и гражданское каменное строительство. Примечательно решительное обращение к формам народного деревянного зодчества. Шатровые постройки из дерева послужили прототипами каменных зданий башнеобразной композиции с шатровым покрытием. Замечательные образцы таких зданий—церковь Вознесения в селе Коломенском (1532, ныне в черте Москвы; см. илл., стр. 240—241) и всемирно известный храм Василия Блаженного на Красной площади в Москве (построен в 1555—1560 гг. в память взятия Казани; зодчие **Ба́рма** и **По́сник Я́ковлев**).

[1] Этот термин объяснен в словаре-указателе.

В живописи XVI в.— фресках и иконах — развивается повествовательность, усиливаются жанровые моменты, интерес к бытовым деталям. В конце XVI в. складывается так называемая строгановская школа иконописи, отличающаяся ювелирной тщательностью письма, тонкостью рисунка. Ее заслуга — введение в иконы мотивов пейзажа.

В середине XVI в. печатники **Иван Фёдоров** и **Петр Мстисла́вец** (см. т. 8 ДЭ, ст. «Первопечатник Иван Федоров») создают первые печатные книги — «Евангелие» (1556), «Апостол» (1564), а вместе с ними и первые гравюры на дереве. Развиваются и все виды прикладного искусства — шитье, ювелирное дело, литье, чеканка и т. п.

XVII столетие в истории Русского государства ознаменовалось бурными историческими событиями. Вместе с тем XVII век был периодом интенсивного экономического развития Русского государства и ослабления влияния церкви. Растет национальное самосознание, развивается светская культура, расширяются знания и кругозор людей. В архитектуре появляется стремление к свободной планировке, живописности композиции и богатству убранства. Эти черты видны и в гражданской и в церковной архитектуре Москвы (Теремной дворец Московского Кремля, 1635—1636; церковь Троицы в Никитниках, 1628—1653, и др.), а затем и в архитектуре других городов, прежде всего



Феофан Грек. Фреска из церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде. 1378.



Св. Георгий. Икона из Новгорода. Первая половина XV в. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



Вид на Московский Кремль со стороны Москвы-реки.

богатых торговых центров — Ярославля, Костромы, Мурома.

Очень разнообразны и живописны декоративные элементы архитектуры — кокошники, наличники, порталы. Широко применяются резьба и цветные изразцы.

Монументальная живопись второй половины XVII в. (в церквах Ярославля, Ростова Великого, Костромы) отличается сказочной занимательностью, пестротой и нарядностью красок, узорностью и свободой композиции. *Во всех видах изобразительного творчества этого периода усиливается тенденция к светской жизнерадостности*, которая облегчает развитие новых реалистических форм искусства в эпоху петровских реформ, открывающих следующий этап нашей культуры (см. ст. «Русское искусство XVIII в.»).

* * *

На всем протяжении своего сложного и длительного развития — с X до конца XVII столетия — древнерусское искусство было тесно связано с историческими судьбами народа, с его борьбой за независимость, с укреплением его национального самосознания. Даже в условных символических образах и формах религиозного искусства художники Древней Руси сумели воплотить идеалы и мечты своего народа. Их произведения запечатлели народные представления о добре и справедливости, о достоин-



Церковь Покрова в Филях (Москва). 1693—1694.



А. Рублев. Троица. Ок. 1411. Дерево, яичная темпера. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

(*К ст. «Андрей Рублев»*)



Д. Г. Левицкий. Портрет М. А. Дьяковой. 1778. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

(К ст. «Русское искусство XVIII в.»)

стве человека и красоте природы. Различные стороны русской жизни, различные исторические моменты отражены и в нарядных белокаменных храмах Владимира и Суздаля, и в суровой мощи крепостных сооружений Новгорода и Пскова, и в духовном горении святых отшельников Феофана Грека, и в просветленном спокойствии рублевских ангелов. *Искусство Древней Руси — блестящая страница летописи нашей национальной культуры.* Прочесть ее должен каждый, кому дороги жизнь и деяния наших предков, славное прошлое Родины.

АНДРЕЙ РУБЛЕВ (ок. 1360— ок. 1430)

Искусство Андрея Рубле́ва — гениального художника Древней Руси — *одно из высших достижений русского и всего мирового искусства.* Творчество Рублева пронизано идеями патриотической борьбы русского народа против татар, стремлением к объединению Руси. В своей живописи Рублев воплотил эстетические и этические идеалы народа, его представление о красоте, достоинстве и нравственном совершенстве человека. В традиционных образах религиозных легенд (апостолы, святые, ангелы) Рублев воплотил реальные черты характера своих современников, отстоявших независимость Руси в битве на Куликовом поле.

Рублев был монахом, долго жил в Троице-Сергиевом монастыре — одном из крупных культурных центров Руси той поры (этот монастырь находится в Загорске под Москвой), а позднее — в Андрониковом монастыре в Москве.

В 1405 г. вместе с замечательными иконописцами Феофаном Греком (см. стр. 221) и Прохором из Городца Рублев участвовал в росписи Благовещенского собора Московского Кремля. Некоторые иконы этого собора в сохранившемся до наших дней иконостасе обнаруживают руку Рублева. Ему приписываются также и миниатюры рукописи «Евангелия Хитрово» (названо по имени владельца; Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина в Москве), среди которых особенно выделяется мастерством рисунка и изысканностью красок изображение ангела.

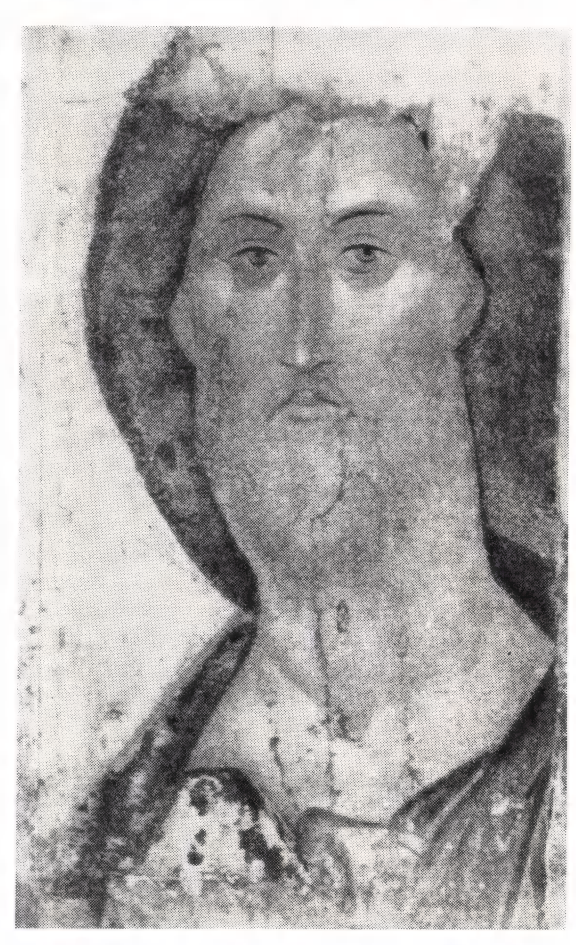
В 1408 г. вместе со своим старшим другом иконописцем Даниилом Черным Рублев расписал Успенский собор во Владимире. Сохранились фрески на тему «страшного суда», который, по евангельскому преданию, ждет всех людей после смерти. Здесь Рублев отказался от традиционного устрашающего истолкования «страшного суда» как наказания человека за грехи. Созданные им образы апостолов полны снисхождения и любви к людям. Особенно выразительно приветливое русское лицо апостола Петра, ведущего праведников в рай. Необычайно изящны и одухотворенны изображения трубящих ангелов. Иконостас собора сделан Рублевым также в содружестве с Даниилом Черным и другими мастерами (иконы из этого иконостаса ныне хранятся в Третьяковской галерее в Москве и в Русском музее в Ленинграде).

Для звенигородского собора Успения «на Городке» Рублев выполнил так называемый Звенигородский чин: иконы Спаса, архангела Михаила и апостола Павла (Третьяковская галерея, Москва).

Вершина творчества Рублева — созданная около 1411 г. икона «Троица» (Третьяковская галерея, Москва; см. илл., стр. 224—225). Прекрасны задумчивые фигуры трех ангелов, сидящих за трапезой. Склонясь друг к другу,



Андрей Рублев. Апостол Петр. Фреска из Успенского собора во Владимире. 1408.



Андрей Рублев. Спас. Икона начала XV в. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

они как будто ведут тихую беседу. Религиозная символика иконы («троица» означает единство божества в трех лицах) не затемняет ее реального содержания. *Мир, согласие, единодушие* — вот к чему призывает художник своих соотечественников. Это содержание «Троицы» отражало стремление русских людей к объединению Руси и к единодушному отпору врагам.

Круговая композиция расположения ангелов, тонкая продуманность ритма плавных повторяющихся линий, изысканная грация силуэтов фигур сообщают этой иконе необычайную гармоничность. Очень красивы и чисты ее краски, особенно звонкий и нежный «голубец» (синяя краска). В сочетании с золотистыми тонами она как будто повторяет цвет синего неба. *Эта икона была создана Рублевым в зрелую пору творчества, и в ней воплотились лучшие достижения русской живописи той эпохи.*

После 1422 г. Рублев расписал фресками Троицкий собор в Загорске (эти фрески не сохранились) и вместе со своими учениками создал его иконостас.

Последние годы жизни Андрей Рублев и Даниил Черный были монахами Андроникова монастыря в Москве. Они вместе расписали фресками церковь Спаса этого монастыря, которые, к сожалению, не сохранились, — а это была последняя работа Андрея Рублева.

Здесь, в этом московском монастыре, умер великий художник. Здесь он и погребен.

В 1947 г. в бывшем Андрониковом монастыре организован Музей имени Андрея Рублева. В нем собраны и изучаются произведения древнерусского искусства.

РУССКОЕ ИСКУССТВО XVIII в.

Зубов, Никитин, Карло Растрелли, Антропов, Аргунов, Варфоломей Растрелли, Старов, Шубин, Рокотов, Левицкий, Боровиковский, Лосенко, Фирсов, Шибанов, Семен Щедрин, Алексеев

В самом начале XVIII в. на краю государства, на земле, которая была только что отвоевана у шведов, начали строить город. На низких островах в дельте широкой Невы прорубали дороги в лесу (потом они будут улицами), засыпали и застилали бревнами болота — делали деревянные мостовые, строили бревенчатые избушки и глиняные мазанки. В одной такой деревянной избушке жил царь Петр I. Снаружи ее покрасили красной краской и нарисовали известкой швы. И «дворец», в котором было три комнаты, казался издали кирпичным.

Новый город — Петербург, ставший столицей России, Петр хотел построить не так хаотично, как строилась старая Москва, а по единому, заранее составленному плану. И такие планы уже чертили нанятые за границей архитекторы. Для новой жизни, для утверждения новых порядков и обычаев нужно было новое искусство. Приходилось переучивать старых

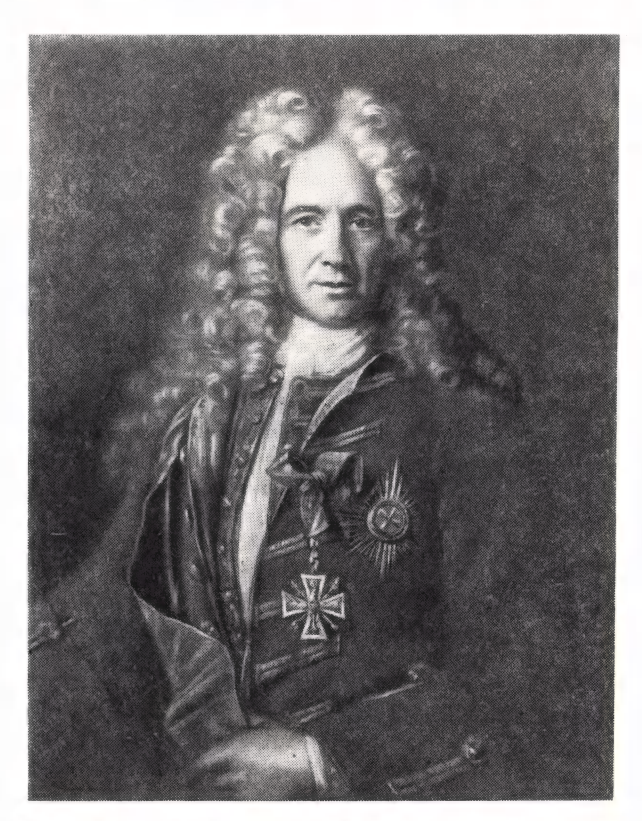
художников или искать других. Например, старые русские архитекторы умели строить пока только церкви и боярские сводчатые палаты, а Петру нужны были большие залы для ассамблей, для праздников, балов и пиршеств, с колоннами на европейский манер. Русские живописцы писали только иконы, а нужны были и торжественные баталии, прославляющие военные победы, и портреты царя и его приближенных. Русские граверы умели делать иллюстрации к церковным книгам, а нужны были виды строящегося Петербурга, изображения побед на суше и на море, гравюры к учебникам архитектуры, морского и артиллерийского дела.

Все это не было, конечно, прихотью царя. Русская культура и наука должны были высвободиться наконец из-под власти церкви, догнать ушедшие вперед европейские страны. Поэтому и приглашали из Европы в Россию архитекторов, живописцев, скульпторов, граверов, а способные к искусству русские молодые люди отдавались им в ученики. Но так как ехать в далекую Московию, почти незнакомую тогдашней Европе, соглашались далеко не лучшие художники, то наиболее способные из русских учеников быстро обгоняли своих учителей.

Так, у голландца Схонебека учился гравировать на медных досках морские битвы и виды городов и превзошел его в этом искусстве **Алексей Федорович Зу́бов** (1682 — после 1744), сын известного русского иконописца. В его гравюрах мы видим Петербург таким, каким он был при Петре. Над широкой Невой, над легкими парусами кораблей клубятся пышные, нарядные облака. А по низкому берегу выстроились в ряд уже не раскрашенные под кирпич, а настоящие каменные дома петровских вельмож, двухэтажные, с высокими крышами. Над невысокими бастионами Петропавловской крепости поднимается стройный шпиль колокольни собора, построенного итальянцем Трезини (см. ст. «Петропавловский собор»). Но Петр не только приглашал иностранных мастеров в Россию, он и русских художников посылал в другие страны. Он очень гордился художниками, которые учились за границей. Об одном из них — портретисте **Иване Никитиче Ники́тине** (ок. 1688—1741) он писал своей жене в Данциг: «Попроси короля, чтоб велел свою персону ему списать... дабы знали, что есть и



А. Ф. Зубов. Санкт-Петербург, или Деревянная набережная. 1727. Гравюра на меди.



И. Н. Никитин. Портрет Г. И. Головкина. 1720-е годы. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

из нашево народа добрые мастеры». Никитин действительно был «добрым мастером». С портретов, которые он написал, смотрят сильные, резко очерченные лица царя и его приближенных. Вот канцлер Головкин (1720-е годы). Откуда-то из темноты выдвигается вперед его длинное лицо, суженное свисающими локонами парика. Чуть мерцают в полутьме на красноватом кафтане драгоценные орденские знаки. Но не ордена, не эффектный жест полководца — обычные тогда средства возвеличить героя—делают лицо Головкина значительным. Художник изобразил канцлера в упор, прямо и остро глядящим в глаза зрителю, и он смотрит на нас, как на противников в словесном поединке, зоркими глазами дипломата.

До XVIII в. развитию скульптуры в России мешали церковные запреты. Более всего была распространена плоская резьба по камню и дереву. Петр пригласил в Россию скульпторов, ему посчастливилось привлечь одного действительно крупного мастера — итальянца **Карло Бартоломео Растре́лли** (1670—1744).

Рядом со спокойным, строгим портретом Петра, написанным Никитиным, бюст царя, выполненный Растрелли, выглядит особенно нарядно (бюст Петра I, 1723; затем отлит из бронзы, закончен чеканкой в 1729 г.). Блестят чеканные латы, украшенные рельефами, изображающими сцены из жизни самого Петра; извиваются причудливые складки тяжелой мантии и легкие кружева шарфа... А над всем этим — полное мужества, непреклонной воли, энергии и ума лицо Петра. Его выражение как будто схвачено на лету, в движении, в минуту высшего напряжения, в момент вдохновения или гнева.

Зато императрица Анна Иоанновна, изображенная Растрелли во весь рост, в тяжеловесном, как колокол, парчовом платье, с богатейшими, тщательно прочеканенными в бронзе узорами,— настоящее воплощение неподвижности и давящей, самодовольной властности (1733—1741, Русский музей, Ленинград). И эту тяжеловесную застылость



К. Растрелли. Бюст Петра I. 1723—1729. Бронза. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

Анны еще больше оттеняет фигура маленького негритенка, легко, почти танцующим движением подносящего громадной царице знак власти — державу.

Гораздо скромнее эффектных скульптурных композиций Карло Растрелли были произведения живописца **Алексея Петровича Антро́пова** (1716—1795). Но зато люди в его портретах живее и проще. Художник не заставляет нас

смотреть на них снизу вверх, он не умеет и не хочет льстить своим моделям. Лицом к лицу видим мы в его портретах полных достоинства пожилых дам, важных архиепископов. Даже в торжественном парадном портрете молодого царя Петра III (1762, Третьяковская галерея, Москва) среди тяжелых драпировок, колонн, позолоты стоит в эффектной позе не грозный самодержец, а болезненный узкоплечий юноша с вялым, лишенным всякой значительности лицом.

Другой талантливый портретист середины XVIII в.—**Иван Петрович Аргуно́в** (1727—1802) был крепостным графа Шереметева. Его портреты изящнее, легче антроповских, позы его героев свободнее и подвижнее, сама живопись мягче, воздушнее. Но и он показывает людей точно и просто, не склонен льстить им.

Вместе с Карлом Растрелли приехал в Россию и его сын Бартоломео (в России, где Бартоломео, как и отец, остался до конца своей жизни, его звали **Варфоломеем Варфоломеевичем Растре́лли**; см. ст. «В. В. Растрелли»). Он был архитектором, и его главные произведения — дворцы и церкви, созданные уже в середине XVIII в. в пышном стиле барокко [1], отличаются необычайным размахом и великолепием. На триста метров развернулся фасад Екатерининского дворца в городе Пушкине под Ленинградом (см. илл., стр. 234). Белые с золочеными капителями колонны выступают из ярко-голубых стен здания, почти исчезающих под упругой лепкой, окружающей громадные окна. Колонны стоят то по одной, то сложными группами, то вдруг уступают место пилястру — плоскому, чуть выступающему из стены изображению колонны. И от этого весь фасад кажется живым, подвижным. Он то напрягается, вздуваясь упругими мускулами колонн, то расслабляется в свободных, плоских простенках. А внутри бесконечная анфилада нарядных залов уводит взгляд через десятки дверей к главному, тронному залу, где два ряда высоких окон отражаются в узорном паркете. Золоченая резьба оплетает окна, двери и огромные зеркала, расширяющие и без того необъятное пространство зала.

Но прошло немного лет, и величавая пышность стиля барокко уже перестала удовлетворять художников. «Пропади то великолепие, в котором нет ясности!» — восклицает поэт Сумароков.

Дворцы Растрелли возвеличивали знатность и богатство, так же как и пышные парадные портреты его времени, в которых горделивая поза, блеск шелка, сияние орденов оказывались важнее человеческих качеств изображенного вельможи.

Художники второй половины XVIII в. начинают больше интересоваться личными достоинствами человека, его моральными качествами, его внутренним миром. В искусстве они видят средство воспитания и потому стремятся сделать его разумным, ясным, логичным. И как величавая высокопарность од Ломоносова сменяется в это время более простыми, более близкими к живому разговорному языку одами Державина, так в архитектуре пышное великолепие стиля барокко сменяется спокойной простотой и строгим величием стиля классицизм.

Представителями классицизма в России в XVIII в. были архитекторы Баженов, Казаков, Кваренги, Камерон, Старов (см. статьи «В. И. Баженов», «М. Ф. Казаков»). Высший образец видели они в архитектуре Древнего Рима и Греции, в искусстве тех времен, когда, по словам одного из теоретиков классицизма, «художник не должен был унижать разум свой для украшения безделушками дома какого-нибудь богатого человека по его вкусу, ибо все художнические произведения соответствовали мыслям всего народа».

Все большей ясности, спокойствия, простоты добиваются в своем творчестве архитекторы-классицисты. Они почти отказываются от украшений. Рядом с дворцами Растрелли Таврический дворец в Петербурге, построенный в 1783—1789 гг. **Иваном Егоровичем Старо́вым** (1744—1808), может показаться просто бедным. Только строгие белые колонны перед входом выделяются на его гладких светло-желтых стенах. Ничего, кроме двух рядов стройных белых колонн, нет и в большой галерее дворца. Но какой прозрачной, легкой, праздничной делают они эту просторную галерею!

К простоте, естественности, человечности стремятся и другие виды искусства. В скульптурных портретах замечательного русского мастера **Федота Ивановича Шу́бина** (1740—1805) нет пышности портретов Карло Растрелли. *Он видит значительность человека не в богатстве одежды и не в гордой позе, а в характере человека*, умеет подчеркнуть в каждом глав-

[1] Все архитектурные термины, употребляемые в этой статье и выделенные разрядкой, объясняются в статье «Архитектурные стили» и словаре-указателе.

ные, существенные для него черты. Конечно, герои Шубина — знатные люди, и это ощущается не только в надменной графине Паниной (ок. 1775) или самодовольном графе Орлове (1771), но и в энергичном Завадовском (1773, первый портрет—в Третьяковской галерее в Москве, два других—в Русском музее в Ленинграде), в умном и ироническом Голицыне (1775; см. илл., стр. 240—241). Все они уверены в себе, полны достоинства, и это придает таким разным не только по внешности, но и по характерам людям что-то общее.

В историю искусств вторая половина XVIII в. вошла как время портретов, особенно живописных. Портреты были нужны всем — от царицы до небогатого провинциального чиновника. В художественных или краеведческих музеях многих городов нашей страны вы можете увидеть портреты того времени — важных господ в цветных кафтанах, кокетливых или задумчивых дам с высокими прическами, с волосами, напудренными до седины. Иногда эти портреты написаны легко и живо, тающими серебристыми красками, иногда — грубоватой рукой крепостного живописца-самоучки.

Три имени знаменуют вершину русского живописного портрета XVIII в.— Рокотов, Левицкий и Боровиковский.

Портрет неизвестной молодой женщины с задумчиво прищуренными глазами, в легком розовом платье («Неизвестная в розовом», 1770-е годы; см. илл., стр. 240—241), написанный **Федором Степановичем Ро́котовым** (1735(6) — 1808(9), привлекает тонкостью, душевным богатством. Рокотов пишет мягко, воздушно. Полунамеком, ничего не вырисовывая до конца, передает он прозрачность кружев, мягкую массу напудренных волос, светлое лицо с затененными глазами. Поэзия душевной жизни, внутренняя, часто скрытая от других красота человека увлекает Рокотова, и он находит средства передать ее на холсте.

В портретах, написанных **Дмитрием Григорьевичем Леви́цким** (1735—1822), нет поэтической дымки, окутывающей образы Рокотова. Он зорче, трезвее смотрит на своих героев, его интересует разнообразие характеров, и он умеет их показать даже в торжественных парадных портретах. Известный богач и самодур П. Демидов изображен им во весь рост, на большом холсте, на фоне величавой архитектуры, в пышных складках алого одеяния (портрет П. А. Демидова, 1773). Но присмотритесь — это складки не мантии, а домашнего халата. Ведь Демидов не состоит ни на какой государственной службе, он не сановник, не полководец. Он опирается не на саблю, а всего лишь на садовую лейку, и торжественный жест руки указывает не на дым сражения, а лишь на цветочные горшки знаменитой демидовской оранжереи. И уж совсем ничего величественного нет в его хитром немолодом лице, любезном и скаредном одновременно.

Владимир Лукич Боровико́вский (1757—1825) работал уже в самом конце XVIII и в первой четверти XIX в. В его портретах задумчивые девушки, написанные прозрачными, светлыми красками, мечтают на фоне нежной зелени сада. Чувствительность повестей Карамзина, появившихся в эти годы, отразилась и в образах их читательниц, которых писал Боровиковский. К его лучшим произведениям относятся портреты: В. И. Арсеньевой (1790-е годы), М. И. Лопухиной (1797), сестер А. Г. и В. Г. Гагариных (1802; первый — в Русском музее в Ленинграде, два последних — в Третьяковской галерее в Москве) и др.

Русские художники XVIII в. сумели воплотить в красках и мраморе облик, характеры, духовный мир своих современников. *Именно в портрете создало искусство этого времени свои лучшие произведения.* Но портрет тогда еще считали жанром «низким», второстепенным. «Ничего не может быть горестнее, как слышать от сотоварищей: он портретно́й»,— жаловался великий скульптор-портретист Шубин.

А объяснялось все это тем, что, по правилам классицизма, «высшим» жанром, достойнейшим занятием для художника считалась живопись историческая, рассказывающая о возвышенных, героических поступках, о великих людях древности. Такова картина **Антона Павловича Лосе́нко** (1737—1773) «Прощание Гектора с Андромахой» (1773). Ее сюжет взят из «Илиады» Гомера. Троянский герой Гектор, уходя на защиту родного города, на гибель, прощается с женой у ворот Трои. Величавая колоннада окружает площадь, в центре которой стоит среди своих воинов герой. Его решимость выражается в гордой позе, в широком, театральном жесте. Он откинул голову, простер руку,— кажется, он не говорит, а декламирует стихи, как актер в классической трагедии (Третьяковская галерея, Москва).

Такие картины особенно ценила и насаждала созданная в середине XVIII в. Академия



Д. Г. Левицкий. Портрет П. А. Демидова. 1773. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



В. Л. Боровиковский. Портрет М. И. Лопухиной. 1797. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



М. Шибанов. Празднество свадебного договора. 1777. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

художеств. А картин, изображающих повседневную жизнь обычных, ничем не выдающихся людей, тогда было очень мало. Но зато в этих первых немногих картинах русской жанровой живописи — в трогательном «Юном живописце» **Ивана Фи́рсова** (1760-е годы), в «Крестьянском обеде» (1774) и «Празднестве свадебного договора» (1777) крепостного художника **Михаила Шиба́нова** (все три в Третьяковской галерее, Москва) — больше жизни, теплоты, человеческого чувства, чем в десятках холодных, выполненных по всем академическим правилам исторических картин.

Медленно пробивает себе дорогу и изображение природы, пейзаж. Понимание красоты, поэтичности природы, ее душевной близости человеку появляется не сразу. Пышные постройки Растрелли окружались парками, где все деревья и кусты были подстрижены, превращены в геометрические фигуры — шары, кубы, конусы — или даже в животных. Только такая, переделанная до полной неузнаваемости природа казалась тогда красивой. Вместе с архитектурой классицизма создаются другие парки, похожие на красивые уголки не тронутой человеком природы. И такая же, несколько приукрашенная, но живая, не расчерченная по линейке парковая природа встречает нас в картинах одного из первых русских пейзажистов **Семена Федоровича Щедрина́** (1745—1804).

Изображением видов Петербурга вошел в русскую живопись **Федор Яковлевич Алексе́ев** (1753(4)—1824). Вырываясь из-за гранитной стены Петропавловской крепости, скользят по серебристо-голубой Неве розоватые лучи низкого солнца. Отражаются в воде почти невесомые в тонкой утренней дымке дворцы. Маленькие фигурки рыболовов и прачек не только оживляют картину, но заставляют сильнее почувствовать ширину реки. В этом «Виде Дворцовой набережной от Петропавловской крепости» (1794; Третьяковская галерея, Москва) городской пейзаж впервые превратился из рассказа о домах и улицах в поэтический образ города, слитого с природой.

Начавшийся смелой ломкой устаревших, отставших от потребностей жизни художественных традиций XVIII век создал новое русское искусство — живой поэтический рассказ о своем времени, о людях и об окружающем их мире.



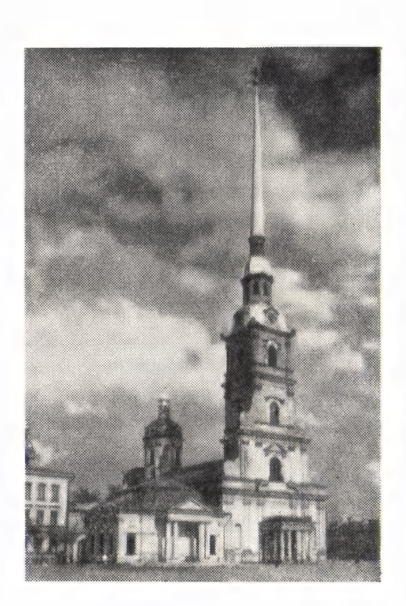
Петропавловский собор

Над гладью Невы, над серой горизонталью стен Петропавловской крепости поднимается грандиозный золоченый шпиль колокольни Петропавловского собора.

Едва была заложена крепость и работные люди стали насыпать ее первые земляные стены, как 29 июня 1703 г. (в день праздника апостолов Петра и Павла, по церковному календарю) началось строительство первого Петропавловского собора. Он был деревянный, «о трех шпицах», расписанный под желтый мрамор.

Когда Санкт-Петербург стал столицей Российской империи, Петр I приказал «строить каменный собор Петра и Павла, с колокольней выше «Ивана Великого». (Высота колокольни Петропавловского собора 122,5 *м*. Это и до сих пор самая высокая архитектурная точка Ленинграда.) Собор был построен в 1712—1733 гг. по проекту итальянского архитектора Доменико Трези́ни, воздвигнувшего тогда многие здания Петербурга.

Петропавловский собор — один из шедевров русской архитектуры начала XVIII в. (*петербургское барокко*). Фасады его украшает только игра света и тени на ступенчатом карнизе и лепных головках над окнами. Удивительно стройная по пропорции трехъярусная колокольня плавно соединяется с основным объемом здания круто изогнутыми завитками — волютами. Шпиль обшит медными позолоченными листами. На конце шпиля крест, вокруг которого поворачивается по ветру флюгер — изображение ангела, с размахом крыльев 3 *м* 80 *см*. Три этажа колокольни занимают старинные часы — куранты. Механизм их сохранился без изменения. До Октябрьской революции куранты играли царский гимн, по-



том они долгие годы молчали, а с 1952 г. одиннадцать колоколов автоматически 4 раза в сутки исполняют мелодию Гимна Советского Союза.

Петропавловский собор страдал от пожаров и наводнений. В 1830 г. во время урагана у флюгера-ангела оторвало крыло, покосился крест. Крепостной кровельщик Петр Телушкин взобрался на шпиль без лесов, без лестниц, и выполнил все ремонтные работы. Недаром об этом русском человеке, о его подвиге, смекалке и отваге в народе до сих пор ходят легенды.

Собор неоднократно ремонтировался, и его внешний вид и внутреннее убранство были искажены. Во время блокады Ленинграда в 1941—1944 гг. Петропавловский собор сильно пострадал от осколков, мороза, сырости. В 1957 г. начался первый, по-настоящему научный ремонт собора. Трудом советских мастеров-реставраторов Петропавловский собор восстановлен в своем первоначальном виде.

Большие широкие окна пропускают много света и воздуха, высокие своды опираются на мощные столбы — пилоны, которыми собор внутри разделен на три прохода — нефа. Это необычный план. Как правило, русская церковь строилась так, чтобы в плане ее был равноконечный крест. И по внутреннему убранству Петропавловский собор напоминает скорее не церковь, а нарядный зал из особняка начала XVIII в. На стенах, окрашенных в светлые бирюзовые и розоватые тона, трофейные знамена, взятые в сражениях со шведами и турками. В Петропавловском соборе можно увидеть первые образцы русской скульптуры. Своды расписаны гирляндами цветов, орнаментами. Это работа опытных мастеров Михаила Негрубова и других — учеников Художественной школы при Оружейной палате в Москве.

Особую историческую ценность представляют картины над карнизом художников XVIII в. Андрея Матвеева, Михаила Захарова, Василия Ерошевского и др. Картины на евангельские сюжеты написаны на холсте масляными красками, в них передается глубина пространства, естественное освещение.

Но прежде всего входящих в собор поражает иконостас (стена для икон)— настоящее чудо русского, уходящего в глубину веков национального искусства.

Иконостас вырезан из дерева и вызолочен артелью мастеров-резчиков в 1722—1726 гг. Высота иконостаса 20 *м*; легко, смело входит он в купол собора, как бы соединяясь с его архитектурой.

Петропавловский собор — усыпальница Романовых. В нем похоронены русские императоры от Петра I до Александра III и члены царской семьи. Это образец русской архитектуры, живописи, скульптуры первой половины XVIII в.



«Медный всадник»

Когда в 1766 г. Этьенн Морис Фальконе́ (1716—1791) приехал в Россию, чтобы выполнить конную статую Петра I, он не подозревал, что никогда не увидит свое творение законченным.

... Парижский подмастерье столяра Этьенн Фальконе в двадцать лет не умел даже написать свое имя, а в тридцать пять уже стал знаменитым скульптором, членом Французской Академии художеств, знатоком латинского и греческого языков. Ему было пятьдесят, когда Екатерина II пригласила его для создания *конного памятника* Петру I. Фальконе работал над ним двенадцать лет.

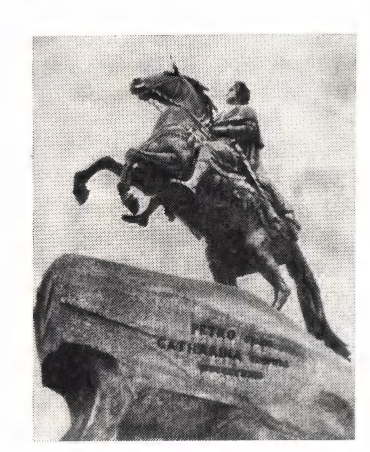
Сначала статуя была выполнена из глины и отлита из гипса.

В 1770 г. гипсовая фигура была выставлена для всеобщего обозрения. Но оказалось, что отливка ее из бронзы связана с такими трудностями, что ни один литейщик— ни русский, ни иностранный — за это не взялся. Тогда Фальконе сам начал изучать технику литья и потратил на это четыре долгих года. Только после этого он счел себя подготовленным и взялся руководить невиданной до тех пор работой.

Во время отливки по недосмотру одного из мастеров начался пожар. Голова и грудь Петра из-за этого не получились, их отливали заново. Ушло еще три года... За это время отношения художника с петербургскими царедворцами испортились, и он в 1778 г. покинул Россию.

... 7 августа 1782 г. под звуки пушечной пальбы с «Медного всадника» было сдернуто холщовое покрывало. Но его создатель находился уже тогда за много сотен верст от Петербурга.

Петр сидит на вздыбленном коне, остановившемся на полном скаку у края обрыва. Конь еще в движении. Величественная посадка всадника, жест его руки, протянутой в сторону моря,— все это говорит о могучей воле. Змея, растоптанная копытами коня, напоминает о поверженных врагах России. Пьедестал статуи сделан в виде крутой скалы — эта каменная глыба весом около ста тысяч пудов. Сюда, в Петербург, к зданию Зимнего дворца, ее везли издалека, поставив на обитые железом деревянные полозья, на которых ее тащили по деревянным рельсам. Доставка такой каменной глыбы в те времена была беспримерным техническим достижением.



В. В. РАСТРЕЛЛИ (1700—1771)

Варфоломей (Бартоломео) Растре́лли приехал в Петербург пятнадцатилетним мальчиком вместе с отцом-скульптором, приглашенным в Россию Петром I. Долгие годы ученичества и работы с отцом развили и укрепили его талант. Богатство национальной русской культуры, самобытность русского зодчества, возможность самостоятельной творческой работы покорили молодого архитектора. Растрелли остался в России навсегда, создал произведения истинно русские по духу, вошедшие в сокровищницу национальной архитектуры. С его именем связано развитие стиля барокко в России в середине XVIII в. (см. ст. «Архитектурные стили»).

В это время в столице и провинции строятся дворцы, окруженные великолепными парками, и церкви. Казалось, будто зодчие соревновались друг с другом в пышности архитектурного оформления. Редкая изобретательность и богатая фантазия в вопросах композиции выделяли работы Растрелли среди проектов других архитекторов-современников, вызывая многочисленные подражания. *В своих постройках Растрелли пользовался формами итальянского барокко, но в них ясно чувствуется влияние памятников русской архитектуры XVII в.* Используя узорчатость древнерусских построек, многоцветную окраску стен и деталей, простоту композиционных построений планов и объемов, Растрелли добивался особенной красочности, теплоты и простоты, присущих лучшим памятникам национальной архитектуры.



В. В. Растрелли. Екатерининский дворец. 1752—1757. Город Пушкин.

Начав в 1730 г. самостоятельную работу с небольших построек, Растрелли вскоре был признан выдающимся архитектором и в 1735 г. назначен обер-архитектором царского двора. Благодаря этому он получил возможность работать над крупными заказами. В 40-х годах начался самый оживленный период его творчества, продолжавшийся до 60-х годов. Один за другим возникают дворцы, особняки, загородные резиденции и церкви, причем не только в Петербурге, но и в других городах. Особенно примечательны три сооружения.

Первое — Екатерининский дворец в Царском Селе (1752—1757; ныне г. Пушкин), служивший загородной резиденцией царей. Основное здание трехсотметровой длины одним фасадом выходит на подъездную площадь и внутренний двор, а другим — в огромный парк с прудом, беседками, гротами и т. д. (см. ст. «Русское искусство XVIII в.»).

Второе — Зимний дворец в Петербурге (1754—1762). Это грандиозное здание, входящее в ансамбль центра города. Монументальные фасады дворца служат украшением Дворцовой площади и набережной Невы (см. илл., стр. 240—241).

И наконец, Смольный монастырь в Петербурге (1748—1764), построенный в традиционной композиции русских монастырей. В центре территории, огороженной с четырех сторон зданиями келий и трапезных, возвышается величественный собор, увенчанный характерным пятиглавием. Над въездными воротами в монастырь по проекту предполагалось соорудить многоярусную колокольню наподобие «Ивана Великого» в Московском Кремле. Однако затянувшееся строительство и смерть зодчего помешали осуществлению этого замысла.

Здания Растрелли привлекают внимание гармоничностью и яркой декорировкой. Архи-

тектурные формы полны движения, повсюду богатая игра светотени, цвета, ритма выступающих деталей — колонн, пилястр и т. д. Детали всегда рельефны, сочны и красивы по рисунку. Излюбленные цвета Растрелли, по которым сразу можно узнать его постройки, — это *зеленовато-лазоревый* цвет для стен, *белый* — для колонн, пилястр и карнизов, *золотой* — для лепных украшений.

Творчество Растрелли оказало большое влияние на последующее развитие русской архитектуры. Его монументальные сооружения служили хорошим примером при создании грандиозных ансамблей Петербурга.



Государственный Эрмитаж

СССР, Ленинград

«Эрмитаж» — французское слово. Оно означает «уединенный уголок», «приют отшельника». Такие эрмитажи в XVIII в. предназначались для отдыха и увеселений титулованных особ в интимном кругу. Очень часто эрмитажи заполнялись большим количеством различных произведений искусства.

Императрица Екатерина II в особых комнатах Зимнего дворца, построенного великим архитектором Растрелли, устроила свой эрмитаж.

В новую российскую столицу Петербург еще при Петре I стали прибывать картины западных мастеров, прежде всего голландских, которых любил Петр. Но особенно много художественных произведений приобреталось при Екатерине II: по ее поручению русские послы при иностранных дворах и специальные агенты должны были покупать для Эрмитажа произведения ваяния и живописи, «особенного уважения заслуживающие».

Датой основания Эрмитажа принято считать 1764 г., когда в Петербург, для частной коллекции Екатерины II, прибыла первая крупная партия картин западноевропейских художников; однако для публичного обозрения он был открыт лишь в 1862 г.

Вслед за первой партией картин в русскую столицу прибывают драгоценные произведения старых мастеров из Амстердама, Лондона, Дрездена, Женевы, Парижа. Французский философ Дидро по просьбе Екатерины II купил для Эрмитажа замечательные полотна — «Данаю» и «Святое семейство» Рембрандта, «Юдифь» Джорджоне и «Портрет камеристки» Рубенса, картины Тициана и ван Дейка. К эрмитажному павильону, который уже не может вместить всех коллекций, в XVIII в. пристраиваются новые здания. Одно из них до малейших подробностей воспроизводит галерею в Ватиканском дворце, расписанную Рафаэлем и его учениками. Копии этой росписи, представленные в Эрмитаже, сделаны русскими художниками, посланными для этого императрицей в Рим.

В начале XIX в. Эрмитаж обогатился «Галереей 1812 г.»: в память победы России в Отечественной войне 1812 г. группой художников были созданы портреты полководцев — участников военной кампании.

В середине XIX в. строится новое грандиозное здание, с двух сторон охвативщее старый Эрмитаж. Со всей России для его отделки свезли драгоценные материалы.

Эрмитаж — это крупнейший в СССР и один из крупнейших в мире художественный музей, это настоящая энциклопедия истории культуры и искусства человечества. Здесь есть памятники, которым 300—500 тыс. лет; есть дивные работы знаменитых греческих скульпторов, например «Венера Таврическая»; есть две картины Леонардо да Винчи («Мадонна Литта» и «Мадонна Бенуа»); уникальное по полноте собрание произведений Рембрандта и работы современных зарубежных художников — Пикассо, Матисса, Кента и Гуттузо.

Не́когда в императорский музей было не так просто попасть — для этого требовалось специальное разрешение. Сейчас каждый, кто приезжает в Ленинград, обязательно приходит в прекрасное здание на берегу Невы. А таких — миллионы...

Помимо Эрмитажа, большими собраниями памятников западноевропейского искусства обладают Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве, Киевский музей западного и восточного искусства, музеи Львова, Одессы, Риги и др.



В. И. БАЖЕНОВ (1737—1799)

Среди мастеров русской архитектуры особое место принадлежит гениальному зодчему, крупнейшему теоретику и смелому новатору Василию Ивановичу Баже́нову. Щедро одаренный от природы, глубоко талантливый и трудолюбивый, Баженов прожил суровую жизнь. Способный на осуществление больших архитектурных замыслов, он вынужден был по воле капризов и интриг высоковельможных заказчиков, отвергнувших многие его проекты, мириться с крушением своих надежд. Но и по тем немногочисленным зданиям, которые удалось создать Баженову, можно определить творческий почерк мастера, одного из основоположников классицизма в русской архитектуре.

Неудержимое стремление к искусству, проявившееся в раннем возрасте, помогло Баженову преодолеть все преграды и овладеть всеми богатствами художественной культуры своего времени. В автобиографии он писал: «Рисовать я учился на песке, на бумаге, на стенах, на всяком таком месте... и так продолжал лет до десяти. Между прочим по зимам из снегу делывал палаты и статуи». В пятнадцать лет Баженов работал в Москве в артели живописцев, на полученное жалованье стал учиться у лучших мастеров и был в команде архитектора Ухтомского. «Потом взят в Университет, а оттудова вскоре его превосходительство Иван Иванович Шувалов, проведав про меня, взял в Санкт-Петербург и отдал учиться к архитектору Чевакинскому, где при многих строениях я был, потом Академия художеств мною первым началась, откуда я был послан в чужие края».

Во Франции и Италии за короткий срок Баженов добился всеобщего признания своего огромного таланта и был награжден дипломами Парижской и Римской академий. Близкое знакомство с шедеврами античной архитектуры, архитектурой Ренессанса и классицизма утвердило его творческую направленность (см. ст. «Архитектурные стили»).

Первой большой работой Баженова был проект Кремлевского дворца в Москве (1773). В этом проекте Баженов выступает как зодчий-патриот, воодушевленный идеей обновления Москвы — национального центра России. Вместо существующего простого здания царского дворца Баженов пытался сделать величественный ансамбль — новый центр древней столицы всего государства «к чести своего века, к бессмертной памяти будущих времен, ко украшению столичного града, к утехе и удовольствию своего народа».

По проекту Баженова основу Кремлевского ансамбля составляло колоссальное здание дворца, главный фасад которого выходил к Москве-реке. Внутри ансамбля основное значение придавалось овальной площади, на которой сходились три лучевые магистрали города и в центре устанавливалась монументальная колонна. Площадь предназначалась для многолюдных народных торжеств; она обстраивалась по периметру колоннадой, подножие которой представляли каменные трибуны. Древним соборам Кремля отводилась своя площадь, образующая исторический центр ансамбля. Впечатление грандиозности дворца создавалось его огромной протяженностью, величием и монументальностью архитектурных форм — мощных колоннад и портиков ионического и коринфского ордеров.



В. И. Баженов. Бывший дом Пашкова в Москве (ныне Государственная библиотека им. В. И. Ленина). 1784—1786.

Строительство дворца продолжалось 7 лет и было прекращено по прихоти Екатерины II. От грандиозных начинаний осталась лишь громадная деревянная модель дворца, которая сейчас хранится в Музее русской архитектуры в Москве. Но это не сломило Баженова, он нашел силы продолжать работу, получив новый заказ — строительство летней подмосковной резиденции Екатерины II в Царицыне.

Увлеченная модой, царица заказала проект в «готическом штиле». Но Баженов не склонен был следовать моде, тем более чужестранной. Еще ранее он писал: «Некоторые думают, что и архитектура, как одежда, входит и выходит из моды, но как логика, физика и математика не подвержены моде, так и архитектура, ибо она подвержена основательным правилам, а не моде».

Комплекс сооружений Царицынского дворца (1776—1785), плод десятилетней работы зодчего, отличается новизной и оригинальностью форм. Баженов создал его в духе национально-романтического направления, использовав мотивы и детали старомосковского зодчества. Однако капризной царице пришлось не по вкусу новое сооружение, и она велела часть зданий сломать и переделать.

Будучи в опале и чрезвычайно затруднительном положении, Баженов находит в себе силы создать и завершить свое лучшее произведение — дом Пашкова в Москве (1784—1786; ныне Государственная библиотека им. В. И. Ленина). Торжественное величие здания создается богатой, развивающейся ввысь и в стороны композицией объемов, состоящей из цокольного этажа, боковых портиков-флигелей, центрального зала и верхней круглой колоннады. Удивительно гармоничный во всех своих частях и деталях, дом Пашкова считается шедевром не только русской, но и мировой классической архитектуры.

Последние годы жизни Баженов провел в Петербурге, пытался осуществить ряд реформ в архитектурном образовании, мечтал об издании альбома «Русская архитектура».

М. Ф. КАЗАКОВ (1738—1812)

За Мавзолеем, по ту сторону Кремлевской стены, величественно возвышается большой купол здания Верховного Совета СССР, на вершине которого развевается флаг нашей Родины. Это величественное здание было построено в 1776—1787 гг. выдающимся русским архитектором Матвеем Федоровичем Казаќовым как здание Сената. Его купол диаметром почти 25 *м*, выполненный в кирпиче, был в свое время крупным достижением строительного искусства и изумлял современников. Когда с купола снимали деревянные леса, на его вершине, желая развеять страх рабочих-строителей, боявшихся, что купол обрушится, спокойно стоял сам автор проекта Казаков, уверенный в прочности конструкции купола.

Здание Сената в Московском Кремле было для своего времени образцом общественного сооружения нового типа. Его отличает четкий план внутренних помещений, строгий облик фасадов, выполненных в дорическом ордере, и портик, украшенный ионическим ордером [1]. Наиболее выразительную архитектурную форму — купол Казаков поместил над той частью здания, которая ближе к Кремлевской стене, выходящей на Красную площадь. Тем самым он создал красивый силуэт в общем ансамбле площади.

Казаков не учился в академии и не ездил за границу. Его творческое дарование сложилось в Москве, в период практического обучения в «архитектурной команде» архитектора Ухтомского и затем в совместной семилетней работе с Баженовым на постройке Кремлевского дворца (см. ст. «В. И. Баженов»).

Самостоятельную работу Казаков начинает в 70-х годах XVIII в. В постройках, созданных им в Москве и Подмосковье, он искал и утверждал новые пути развития классицизма в русской архитектуре.

Новизной конструкции отличалось и другое крупное общественное здание — Голицынская больница в Москве (1796—1801; ныне 1-я Градская). Здесь зодчему пришлось впервые решать планировку с учетом сложных практических требований. Во внешнем облике здания доминирует центральная часть — величественный дорический портик, поднятый на высокий пьедестал, и купольная ротонда, завершающаяся изящным легким фонарем. Эта рельефная центральная часть в сочетании с протяженными гладкими поверхностями стен основных корпусов придает всему зданию удивительную простоту и лаконичность.

Особое внимание уделял Казаков отделке интерьеров (внутренних помещений), доби-

[1] Этот и другие архитектурные термины, встречающиеся в статье, объяснены в статье «Архитектурные стили» и в словаре-указателе.



М. Ф. Казаков. Голицынская больница в Москве (ныне 1-я Градская). 1796—1801.



М. Ф. Казаков. Колонный зал Дворянского собрания в Москве (ныне Дом Союзов). Конец XVIII в.



ваясь поразительного впечатления простоты и гармонии. И в наши дни вызывает восхищение своей величиной, простором и красотой беломраморный Колонный зал Дворянского собрания (конец XVIII в.; ныне Дом Союзов).

Талант зодчего проявился и в строительстве московских дворянских усадеб, в создании характерных для них планировок с дворами, флигелями и главными корпусами. В доме Губина у Петровских ворот в Москве (1780-е годы; ныне Институт физиотерапии) главный корпус и флигели стоят на линии улицы. С внутренней стороны дома был разбит парк с прудом и беседками. На главном корпусе выделяется классический портик, придающий зданию строгую величавость. Этот прием Казакова стал типичной особенностью для фасадов того времени.

В отдельных сооружениях Казаков использует древнерусские архитектурные формы. В здании Петровского дворца на Ленинградском проспекте в Москве (1775—1782; ныне Военно-воздушная академия) элементы русской архитектуры предшествующих веков (кувшинообразные колонны, фронтончики, гирьки) служат средством декоративного убранства в композиции здания, выполненного в основном по классицистической схеме.

Зодчий Казаков был не только крупнейшим художником, но и талантливым строителем, конструктором и педагогом. Он создал прекрасные образцы русской архитектуры в стиле классицизм.

РУССКОЕ ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

Воронихин, Захаров, Томон, Росси, Стасов, Бове, Жилярди, Мартос, Орловский, Пименов-старший, Демут-Малиновский, Клодт, Кипренский, Сильвестр Щедрин, Тропинин, Венецианов, Брюллов, Иванов, Федотов

XIX век в России начался знаменательным событием: 1 марта 1801 г. в Петербурге был убит Павел I. Александр I, пришедший к власти, обещал реформы (правда, обещания выполнены не были). Россия готовилась к войне с французами. Патриотические чувства воодушевляли русское общество. Эти чувства достигли наивысшей силы, когда Россия победила Наполеона в 1812 г.

Все эти события не могли не повлиять на искусство. Первые три десятилетия XIX в. дали небывалый расцвет архитектуры и градостроительства. В творчестве русских зодчих появились новые качества — понимание ансамбля[1], стремление создавать торжественные парадные площади, застраивать целые районы города в едином стиле, в подчинении единой идее. Нынешние Москва и Ленинград сохранили многие постройки того времени. Именно тогда была реконструирована Красная площадь и заново отстроена Театральная (ныне площадь Свердлова) в Москве. Тогда же были завершены ансамбли Дворцовой, Адмиралтейской и Сенатской площадей в Петербурге. Именно тогда работала плеяда замечательных архитекторов, творчество которых принесло всемирную славу русским городам: А. Воронихин, А. Захаров, Т. де Томон, К. Росси, В. Стасов, О. Бове, Д. Жилярди, А. Григорьев. Они продолжали традиции классицизма XVIII в.— строгого и гармоничного стиля, получившего распространение во всей Европе (см. ст. «Русское искусство XVIII в.»). Но в их творчестве этот стиль получил более широкий, чем прежде, размах. Он стал еще более строгим, величественным и монументальным.

[1] Этот термин объяснен в статье «Архитектурные стили» и в словаре-указателе.

Один из первых памятников, обретших эти новые черты,— Казанский собор, поставленный **Андреем Никифоровичем Воронúхиным** (1759—1814) на Невском проспекте в Петербурге. Этот собор создавался свыше 10 лет, с 1801 по 1811 г. Архитектор построил его как дворец, заслонив «тело» храма великолепной полукруглой колоннадой, образовавшей большую площадь на главной улице Петербурга (см. илл., стр. 240—241).

Замысел **Андреяна Дмитриевича Захáрова** (1761—1811), создавшего один из шедевров русской архитектуры — Адмиралтейство, был еще более значителен. Главный фасад грандиозного здания растянулся более чем на 400 *м*. Мощные портики словно вдвинуты

в стену фасада. Архитектор выбирает простые геометрические формы, он любит гладкую стену, прямые углы, кубические объемы. Все это усиливает впечатление мощи. Адмиралтейство знаменито своим шпилем — иглой, как говорили когда-то. Он был воздвигнут еще в начале XVIII в. на прежнем здании Адмиралтейства. Его сохранил и Захаров. Словно врезаясь в серое небо Петербурга, этот шпиль стягивал к себе важнейшие магистрали северной столицы. Адмиралтейство в то время олицетворяло силу России. И вместе с тем это был знак памяти Петру, утвердившему Россию как великую морскую державу (см. илл., стр. 240—241).

В те же годы, когда строились Казанский собор и Адмиралтейство, в Петербурге было воздвигнуто и еще одно великолепное здание, которое также помогло связать в единый узел весь центр города,— Биржа (1805—1810). Создатель Биржи — уроженец Швейцарии, работавший в России архитектор **Тома де Томо́н** (1760—1813).

После войны и победы 1812 г. градостроительные замыслы стали еще шире и значительнее. За 15—20 послевоенных лет в Петербурге возникли все архитектурные ансамбли замечательного русского зодчего **Карла Ро́сси** (см. ст. «К. И. Росси»). Он, как никто другой, представлял себе архитектурные сооружения не отдельными объемами, а целыми комплексами зданий и создавал их по одному идейно-художественному замыслу.

В это же время работал архитектор **Василий Петрович Ста́сов** (1769—1848). Он строил не только соборы, но и здания казарм, конюшен, складов. Важнейшее сооружение Стасова — Павловские казармы в Ленинграде (ныне здание Ленэнерго), Провиантские склады в Москве и другие здания.

Так же как и Петербург, высокий расцвет градостроительства в послевоенные годы пережили и другие города России. В Москве никогда ранее не было построено такого количества каменных зданий, как в это время. **Осип Иванович Бове́** (1784—1834) благоустроил Красную площадь и выстроил на ней Торговые ряды, разбил Александровский сад, создал Театральную площадь.

Много работал по застройке Москвы после пожара 1812 г. **Дементий Иванович Жиля́рди** (1788—1845). Он построил дом Опекунского совета на Солянке (1823—1826; ныне Академия медицинских наук СССР), восстановил после пожара дом Разумовского (ныне здание Музея Революции СССР), перестроил здание Московского университета (1817—1819), созданное Казаковым еще в конце XVIII в. Казаковское здание университета было строгим, легким и изящным. Жилярди придал ему новый вид. К старому зданию был пристроен тяжелый портик с дорическими колоннами. Это создало впечатление значительности, монументальности, но первоначальную легкость здание утратило.

Начало XIX в.— период расцвета архитектуры. Но уже в середине столетия зодчество оказалось в состоянии кризиса, из которого долгое время не могло выйти (см. ст «Русское искусство второй половины XIX в.»).

С развитием архитектуры тесно связана была и судьба скульптуры. Одним из самых значительных явлений в искусстве начала XIX в. стал великолепный памятник Минину и Пожарскому, поставленный в 1818 г. на Красной площади в Москве **Иваном Петровичем Ма́ртосом** (1752(4)—1835). Скульптор начал работать над памятником еще в 1804 г., желая увековечить победу русских над поляками в 1612 г. Но война прервала эту работу. А после войны монумент приобрел новый смысл. Он стал памятником еще одного героического подвига русского народа, проявленного в войне с Наполеоном. Вожак русского ополчения простолюдин Минин, указывающий рукой на Кремль, как бы призывая подняться на его защиту (в XIX в. памятник стоял у Кремлевской стены и был обращен лицом к Кремлю, и лишь позже его поставили на нынешнее место у храма Василия Блаженного), князь Пожарский, готовый возглавить русское войско в борьбе с польскими интервентами,—все



И. П. Мартос. Памятник Минину и Пожарскому на Красной площади в Москве. 1804—1818. Бронза.


(*К ст. «Древнерусское искусство»*)



Церковь Покрова на р. Нерли (близ города Владимира). 1165.



Церковь Вознесения в селе Коломенском (ныне в черте г. Москвы). 1532.



В. В. Растрелли. Зимний дворец. 1754 — 1762. Ленинград.



Ф. С. Рокотов. Неизвестная в розовом платье. 1770-е годы. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



Ф. И. Шубин. Портрет А. М. Голицына. 1775. Мрамор. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

(К ст. «Русское искусство XVIII в.»



А. Д. Захаров. Адмиралтейство. 1806—1823. Ленинград.

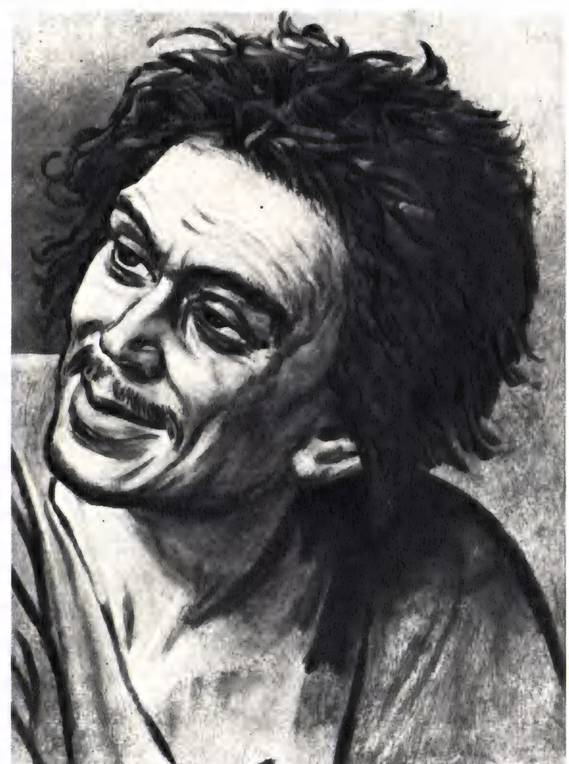
(К ст. «Русское искусство первой половины XIX в.»)

К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. 1830—1833. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград.

(К ст. «Русское искусство первой половины XIX в.»)

А. Н. Воронихин. Казанский собор. 1801—1811. Ленинград.





А. А. Иванов. Явление Христа народу. 1837—1857. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

А. А. Иванов. Голова раба (этюд к картине «Явление Христа народу»). Государственная Третьяковская галерея. Москва.

(К ст. «Русское искусство первой половины XIX в.»)

это заставляло современников скульптора вспомнить недавнюю войну с наполеоновским войском и великую победу 1812 г.

Идея подвига, приведшего к победе, легла в основу и двух других памятников — Кутузову и Барклаю де Толли, воздвигнутых в 1830-х годах в Петербурге скульптором **Борисом Ивановичем Орло́вским** (1793—1837) на фоне колоннады Казанского собора. В фигурах полководцев, стоящих в полный рост на строгих прямоугольных постаментах, выражена торжественная решительность, воля к победе и сила характеров.

Широкое распространение в первой половине XIX в. получила декоративная скульптура. Зданий строили очень много и почти все украшали скульптурой. Складывались целые бригады скульпторов, которые работали вместе с архитекторами. Самыми известными мастерами в этой области были **Степан Степанович Пи́менов-старший** (1784—1833) и **Василий Иванович Де́мут-Малино́вский** (1779—1846). В Петербурге они поставили две великолепные скульптурные группы возле портика Горного института — «Похищение Прозерпины» и «Геркулес и Антей», оформили здание Михайловского дворца, водрузили колесницу победы на арку Главного штаба, украсили квадригой Александринский театр.

Последним большим скульптором первой половины XIX в. был **Петр Карлович Клодт** (1805—1867). Наиболее значительные его работы в Ленинграде — четыре бронзовые группы укротителей коней на Аничковом мосту (1833—1850) и памятник баснописцу И. А. Крылову (1855), установленный в Летнем саду. В изображении животных — персонажей басен Крылова, окружающих постамент памятника, и особенно в изображении коней Клодт показал себя выдающимся скульптором-анималистом. Он превосходно знал не только анатомию лошади, но и ее характер.

Если архитектура и скульптура добились наивысших успехов, оставаясь в русле старого стиля, утвердившегося еще в XVIII в., то живопись уже в начале нового века начала отказываться от старых традиций. Те живописцы, которые шли проторенными путями классицизма (Егоров, Шебуев, Андрей Иванов), не добились больших успехов. Правда, современники высоко ценили их искусство, ибо исторический жанр, в котором они работали, по традиции считался самым высоким. Однако история не пощадила этих художников. Она отодвинула их на второй план, а вперед поставила тех, кто искал способы по-новому осмысливать и истолковывать современную действительность. Это были Кипренский, Щедрин, Венецианов, Тропинин.



П. К. Клодт. Конная группа на Аничковом мосту в Ленинграде. 1833—1850. Бронза.

У самых истоков искусства XIX в. стоял **Орест Адамович Кипре́нский** (1782—1836). Он был художником-романтиком, неудовлетворенным окружающей жизнью, искавшим в человеке возвышенную красоту. Как сказали бы романтики, он изображал своих героев в лучшие минуты их бытия, передавая их внутреннее волнение, их способность чувствовать, их стремление жить духовной жизнью. Кипренский писал портреты. Лучшие из них были созданы в конце 1800—1810 годов. Художник всегда как бы держал перед глазами свой высокий человеческий идеал, он искал его отблески в тех конкретных людях, которых изображал. В серии автопортретов, в прекрасных, выразительных портретах Ростопчиной (1809), Е. Давыдова (1809), мальчика Челищева (ок. 1810), Хвостовой (1814), Пушкина (1827), в графических изображениях героев войны 1812 г. проявилась вера художника в способности человека, вера в его истинные человеческие качества, не



О. А. Кипренский. Портрет Е. П. Ростопчиной. 1809. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

зависящие от сословий и общественного положения. Кипренский открыл не только новые качества человека, но и новые возможности живописи. Каждый раз он ищет такие соотношения цветов, которые соответствуют данному портретному образу,— то это тонкие переходы серебристых тонов, то резкие цветовые контрасты, то контрасты света и тени. (Портреты, написанные Кипренским, хранятся в Третьяковской галерее в Москве и в Русском музее в Ленинграде.)

Традиции романтизма Кипренского продолжал пейзажист **Сильвестр Феодосиевич Щедри́н** (1791—1830). В 20-х годах он жил в Италии и писал там итальянские виды. Природа у Щедрина всегда возвышенна, великолепна. Она сияет радостными красками, пьянит человека, приносит ему сладостное ощущение счастья. Щедрин был первым русским художником, начавшим работать на воздухе. Он лишь завершал свои картины в мастерской — «украшал» их, как говорил сам художник. Это были первые шаги на пути завоевания п л е н э́ р а, т. е. живописи на открытом воздухе (от французского plein air — вольный воздух). Щедрин овладевал новой живописной системой. Он изгонял из своей палитры условные коричневые, как их называли, «музейные» цвета и, стремясь к естественности, цельности в передаче натуры, вводил холодные тона — серебристые, серые, всегда в переходах. Щедрин писал по нескольку раз один и тот же вид Рима или Неаполя («Н о в ы й Р и м», «М а л а я г а в а н ь в С о р р е н т о», «В е р а н д а, о б в и т а я в и н о г р а д о м»), добиваясь все более точной передачи натуры. Все эти открытия Щедрина имели большое значение для русской живописи. Его пейзажную традицию развивали Михаил Лебедев и великий русский живописец Александр Ива́нов (см. ст. «А. А. Иванов»).

В те же годы, когда в Италии Щедрин создавал свои романтические образы природы, в России работали два художника, творчество которых открыло новые перспективы перед русской живописью. Это были В. А. Тропинин и А. Г. Венецианов.



В. А. Тропинин. Портрет сына. Ок. 1818. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Судьба **Василия Андреевича Тропи́нина** (1776—1857) была трудной. Рожденный крепостным, он только в 47 лет получил вольную. Обосновавшись после освобождения от крепостной зависимости в Москве, Тропинин стал самым известным московским портретистом. Его портреты не похожи на портреты Кипрен-

ского. Его герои менее сложны, в них нет внутренней взволнованности, их духовная жизнь не так богата. Портреты Тропинина простые, «домашние», в них всегда есть правда характеров и той обстановки, в которой живут его герои. Эти портреты как бы сочетают в себе портретный и бытовой жанр.

Но истинным родоначальником бытового жанра стал **Алексей Гаврилович Венециа́нов** (1780—1847). Сначала простой служащий — чертежник и землемер, а потом скромный тверской помещик, он обосновался в деревне и занялся изображением деревенского пейзажа, крестьян, простых сцен крестьянского быта и труда. Он не думал о трудностях крестьянской жизни, а старался найти тихую поэзию в современной ему деревне. Он воспевал простых людей, спокойную, умиротворенную тишину сельского пейзажа. Его герои — пастушок, уснувший под деревом у реки, крестьянки, пашущие или собирающие урожай, дети с серпами в руках. В этих картинах действие всегда простое, односложное. Но в этом обычном, постоянно встречающемся художник открывает большую красоту.

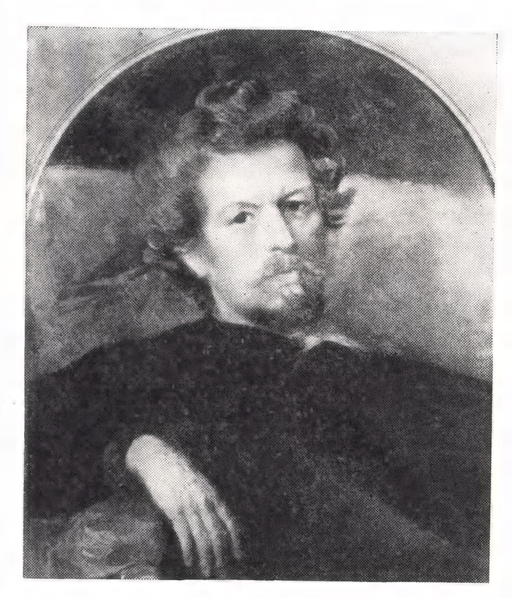
У Венецианова было много учеников. Чаще всего это крестьянские парни, жившие в окрестных деревнях. Но, кроме того, Венецианов держал и частную школу в Петербурге. Он учил своих учеников любить натуру, передавать ее точно, просто, без прикрас. Ученики Венецианова расширили границы бытового жанра, изображая самые разные стороны жизни.

За бытовым жанром было будущее. В середине и второй половине XIX в. он стал наиболее распространенным. Но прежде чем бытовой жанр завоевал это всеобщее признание, он отдал в 30—40-х годах пальму первенства исторической картине. Крупным историческим живописцем был **Карл Павлович Брюлло́в** (1799—1852). Современники называли его не иначе, как «великий Карл». Слава его гремела по всей Европе. О нем Гоголь написал специальную статью, прославляя в его лице возрождение русской исторической живописи. Самая знаменитая из картин Брюллова — «Последний день Помпеи» (1833, см. илл., стр. 240—241). Брюллов избрал сюжетом своего огромного полотна реальный исторический факт — извержение вулкана Везувия и гибель города Помпеи.

По улицам Помпеи, гонимая раскаленной лавой, катится людская лавина. Люди гибнут, но сохраняют при этом свое достоинство и красоту. Знаменательно, что в картине действовали не отдельные герои, а людская толпа, масса, переживающая всеобщую катастрофу.



А. Г. Венецианов. На жатве. Лето. 1820-е годы. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



К. П. Брюллов. Автопортрет. 1848. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Брюллов был не только историческим живописцем, но и прекрасным портретистом. В его портретах всегда — живой человек со своим миром, со своей неповторимой психологией. Он страдает, радуется, предается меланхолии, мыслит и чувствует. Так, глубоко человечно написаны автопортрет (1848), портрет археолога М.-А. Ланчи (1852), принадлежащие к лучшим творениям русской портретной живописи (оба портрета в Третьяковской галерее, Москва).

Еще большую роль в развитии русского искусства сыграл **Александр Андреевич Ива́нов** (см. ст. «А. А. Иванов»). Он писал картины на евангельские и библейские сюжеты. Но в них всегда выражались большие общечеловеческие идеи о нравственной силе человека, его стремлении к счастью. Иванов был философом в живописи. Созданные им образы природы и человека — это всегда цельные философские понятия о мире, об истории или современности.

Мы видели выше, как постепенно живопись накапливала новые качества и черты, завоевывала право на критику современной жизни. Важную роль на этом пути сыграла графика 40-х годов — журнальная карикатура, иллюстрация. «Обслуживая» литературу «натуральной школы», развивавшей традиции Гоголя, художники-иллюстраторы Агин, Тимм, Гагарин и другие вносили в изобразительное искусство рассказ, конфликт, сатирическое начало. Сатирическая графика 40-х годов позволила появиться **Павлу Андреевичу Федо́тову,** творчество которого явилось конечным пунктом развития русской живописи первой половины XIX в. (см. ст. «П. А. Федотов»). Обратившись к бытовому жанру, Федотов сумел придать ему новый характер. Его картины обличали и поучали. Они касались обычных сторон жизни, но раскрывали в ней ее внутренний, глубинный смысл. Федотов открыл новый этап в развитии искусства — этап критического реализма, проложил путь к искусству второй половины XIX в.

«КАРТИНА БРЮЛЛОВА («ПОСЛЕДНИЙ ДЕНЬ ПОМПЕИ».— *Ред.*)...ЭТО — СВЕТЛОЕ ВОСКРЕСЕНИЕ ЖИВОПИСИ, ПРЕБЫВАВШЕЙ ДОЛГОЕ ВРЕМЯ В КАКОМ-ТО ПОЛУЛЕТАРГИЧЕСКОМ СОСТОЯНИИ».

Н. В. ГОГОЛЬ

К. И. РОССИ (1775—1849)

Среди больших городов мира Ленинград выделяется особенной красотой архитектурных ансамблей в стиле классицизм. Целые кварталы города, площади и улицы производят удивительно цельное впечатление. Величественные, торжественные здания, колоннады, портики, арки обступают и сопровождают вас на улицах. Одним из творцов этой красоты, талантливым создателем шедевров русского классицизма в градостроительстве был архитектор Карл Иванович Ро́сси.

С юных лет Росси воспитывался в артистической среде. Он рано познакомился с миром искусства и совершенно сознательно выбрал профессию зодчего. После окончания учебы, в 1795 г., Росси начал службу в Петербурге, а в 1806 г. приехал в Москву. В 1816 г. был назначен на должность главного архитектора Комитета для строений и гидравлических работ, ведавшего вопросами градостроительства в Петербурге.

Росси не удовлетворяли проекты отдельных, хотя и красивых, зданий. Он хотел, чтобы архитектура звучала «во весь голос». Для украшения столицы он создавал свои великолепные архитектурные ансамбли — целые кварталы, образующие целостную композицию благодаря единству и согласованности отдельных зданий.

Среди многочисленных работ зодчего особенно замечательны три: ансамбль Ми-



К. И. Росси. Михайловский дворец (ныне Русский музей). 1819—1825. Ленинград.

хайловского дворца (1819—1825; ныне Русский музей), ансамбль Дворцовой площади (1819—1829) и ансамбль Александринского театра (1828—1832; ныне театр им. А. С. Пушкина). Все три ансамбля — в Ленинграде.

Работая над Михайловским дворцом, Росси не ограничился только проектом самого здания. Он предложил великолепную планировку всего района, который его окружает, чтобы получился единый архитектурный ансамбль. Центр ансамбля — монументальный дворец с раскрывающейся перед ним большой площадью. А вокруг площади — здания с однотипными фасадами. От дворца пролегла новая улица, соединившая дворец с Невским проспектом, главной магистралью города. Улицы расширили границы ансамбля, открыли вид на дворец. За дворцом раскинулся обширный парк, доходящий до Марсова поля (площадь для парадов). Отсюда также хорошо виден величественный силуэт дворца. Так новый ансамбль оформил целый район города.

Долгое время после возведения пышного Зимнего дворца площадь перед ним оставалась застроенной непривлекательными домами, разными по величине и отделке. В 1819 г. специальным указом архитектору Росси было предписано построить здания Генерального штаба и министерства, а площадь превратить в главную парадную площадь столицы. Росси блестяще выполнил задачу. Он поставил два грандиозных здания по дуге, раскрытой в сторону Зимнего дворца, и соединил их между собой величественной триумфальной аркой. Вся площадь преобразилась, стала огромной и торжественной, достойной больших празднеств и парадов. Высокая монументальная колонна, поставленная позже в центре площади в память Отечественной войны 1812 г., еще больше усилила выразительность всего ансамбля.

В 1827—1832 гг. Росси создает ансамбль Александринского театра. Величественное здание театра расположено в глубине площади, начинающейся у Невского проспекта. Одну сторону площади образует новое здание Публичной библиотеки, другую — зеленая стена парка с двумя павильонами. От театра идет улица, заканчивающаяся полукруглой площадью. В наше время эта улица в честь выдающихся заслуг Росси названа его именем.

Выразительность ансамблей Росси достигается не только большими архитектурными пространствами, но и самой архитектурой зданий, отличающихся величием форм и благородством пропорций. Обилие лепных украшений, скульптур и игра цвета придают зданиям

изящную декоративную нарядность. Все его сооружения создают впечатление торжественной приподнятости и радости. Они отражают патриотические чувства русского народа, одержавшего блистательную победу в Отечественной войне 1812 г.

А. А. ИВАНОВ (1806—1858)

Замечательного живописца Александра Андреевича Ива́нова должен знать каждый: он боролся за счастье людей своими картинами, как ученый, отстаивающий истину, борется книгой, как воин, отстаивающий свободу, борется оружием.

Одиннадцатилетним мальчиком начал Александр Иванов учиться в Петербургской Академии художеств, где отец его был профессором живописи. Академия того времени великолепно учила рисовать, но давала жалкое общее образование.

«Рожден в стесненной монархии,— с горечью писал Александр Иванов,— не раз видел терзаемыми своих собратий, видел надутость бояр и вертопрашество людей, занимавших важные места».

Два основных чувства питали творческое вдохновение Иванова — безграничная любовь к искусству и сострадание к униженным людям, стремление помочь им.

В Академии Александр Иванов прекрасно овладел мастерством рисунка и живописи. В 18 лет он пишет картину «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора», в 21 год — картину «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару». (Первая находится в Третьяковской галерее в Москве, вторая — в Русском музее в Ленинграде.)

В 1830 г. Общество поощрения художников дало средства на отъезд Иванова в Италию. Иванову предстоял тяжелый выбор: он любил дочь музыканта Гюльпена, но женатым художникам отказывали в поездке за границу. Иванов нашел в себе силы отказаться от личного счастья — весной 1830 г. он отплыл в Италию. Вместе с ним ехал художник Лапченко — крепостной графа Воронцова, которого граф в любой момент мог продать, как вещь. Приехав в Италию, Иванов узнал, что по капризу царя его отец без всяких причин выгнан из Академии и лишен работы.

Человек, который сам изведал горе и видел много его вокруг себя, не мог допустить мысли, что искусство существует только для искусства. Иванов был убежден, что назначение искусства — изменить жизнь. В Италии он пишет картины «Аполлон, Гиацинт и Кипарис» (1831 — 1834; см. илл., стр. 336—337) и «Явление Христа Марии Магдалине» (1834—1835, Русский музей, Ленинград).

В 1837 г. Иванов решился приступить к большой картине, изображающей событие, которое он считал важнейшим в истории человечества. Иванов был верующим человеком. Он верил, что в I в. н. э. людям явился Христос, сын бога. Люди этого времени делились на свободных и рабов, и раба не считали человеком: он был только «говорящим орудием». Даже лучшие люди древности говорили: «Тому, кто родился рабом, быть рабом и полезно и справедливо».

По библейской легенде, пришедший к людям Иисус Христос сказал, что все люди равны перед богом, он назвал доброту и кротость лучшими свойствами человека. Иванову казалось, что, если снова силой искусства напомнить людям учение Христа, жизнь изменится, люди станут менее жестокими и более справедливыми. Все эти мысли о справедливости, доброте, высоком достоинстве человека вложил Иванов в картину «Явление Христа народу» (см. илл., стр. 240—241). Он работал над ней с перерывами 20 лет, вел полунищенское существование, унижался, выпрашивая из Петербурга деньги на продолжение работы,— он, который мог бы стать богатым и знаменитым, если бы оставил картину и согласился писать на заказ. Но Иванов не мог торговать своей кистью.

Сюжет картины таков: Иоанн Креститель проповедует людям учение Христа. В это время в отдалении показывается Иисус Христос, и Иоанн указывает на него. Люди, слушавшие до этого Иоанна Крестителя, обращаются к Христу: юноши порывисто поворачиваются к нему, дряхлый старик хочет взглянуть на Христа и просит, чтобы ему помогли приподняться, а раб не может отвести глаз от Иоанна Крестителя, пораженный новым учением. Иванов сделал много этюдов для головы раба. Самый потрясающий из них находится в Русском музее в Ленинграде: передние зубы раба выбиты, на его шее веревка, он повернул голову и слушает слова о том, что все люди равны перед богом. Впервые он слышит обращенные к нему

слова утешения и надежды, его воспаленные глаза наливаются слезами, он и улыбается, может быть, тоже в первый раз за всю свою страшную и долгую жизнь, и кожа на лице его собирается грубыми и неловкими складками. Трудно найти живопись, исполненную столь сильного сострадания к угнетенному человеку, столь страстного утверждения человеческого достоинства (см. илл., стр. 240—241).

Работая над картиной, Иванов много читал и думал. Книга немецкого ученого Штрауса «Жизнь Иисуса» помогла ему убедиться в том, что евангельские чудеса — это сказка. Революция 1848 г. в Италии заставила художника задуматься над другими путями освобождения человека от страданий и рабства. И когда Иванов, ищущий новое содержание для своего искусства, в 1857 г. специально приехал в Лондон для разговора с Герценом, он уже не верил в бога.

Художник прозрел, и это прозрение было для него катастрофой: замысел картины, ради которой он пренебрег славой, лишился личного счастья и возможности жить на родине, оказался ложным.

После 27-летнего отсутствия с неоконченной картиной художник возвратился на родину. Иванов привез с собой не только разбитые надежды, но и грандиозные планы: в толстых папках лежали акварельные рисунки, получившие всемирную известность под названием библейских эскизов. Теперь не верящий в бога Иванов понял библию как сказание народа о своих мечтах, борьбе и надеждах на будущее.

«Человечество перестанет жить так, как жило до сих пор, — беспрестанно угнетая друг друга и тесня»,— писал Иванов. В библейских эскизах он прославил человека, по красоте, силе и мужеству равного богу. По этим эскизам Иванов мечтал когда-нибудь написать картины на стенах открытого для всех здания — храма мудрости и школы мужества, чтобы люди, приходя сюда, становились лучше и сильнее от одного созерцания его картин.

Царская Россия холодно и сурово встретила художника. После шести недель жизни в Петербурге, исполненных горечи и унижений, Иванов умер 3 июля 1858 г. во время эпидемии холеры.

Ни один из планов Иванова не удался: он не закончил картину, которая должна была, по его замыслу, произвести переворот в жизни русского общества, он не расписал храма мудрости, живопись которого вдохновляла бы людей на борьбу за свободу, «как музыка, идущая перед полком». Но в произведениях художника, совершенством которых гордится русское искусство, осталось его благородное сердце, его мечта о бесстрашных и сильных людях, его вера в высокое достоинство и красоту человека. Оттого Чернышевский назвал Иванова «одним из лучших людей, какие только украшают землю», оттого мы, люди счастливой эпохи, когда половина человечества живет, не угнетая друг друга и не тесня, помним и любим художника, который боролся за счастье людей.

П. А. ФЕДОТОВ (1815—1852)

В 1849 г. на выставке в Императорской Академии художеств показывали три картины художника Павла Андреевича Федóтова — «Свежий кавалер», «Разборчивая невеста» и «Сватовство майора». Возле них толпились зрители, с любопытством рассматривая сцены современной жизни, запечатленные на маленьких холстах. Академические стены не привыкли к таким картинам. Чаще всего их украшали большие и величественные полотна, на которых изображались события из библейской истории или древнегреческого эпоса. К тому же сам автор этих маленьких жанровых картин позволял себе необычайные вольности: он появлялся перед зрителями возле своих картин и начинал читать нараспев сочиненные им стихи-рацеи, в которых описывались изображенные сцены.

Честные господа,
Пожалуйте сюда! —

декламировал он, как раешник, зазывая публику:

Милости просим,
Денег не спросим...

И дальше шел стихотворный рассказ о том, как какой-нибудь майор-дворянин, промотавший все свое состояние, решил поправить дела выгодной женитьбой на купеческой дочке...

Картины, показанные на академической выставке, сразу прославили их автора — тогда уже немолодого художника. А до этого лишь очень немногие любители искусства знали Федотова и знали о том, каким трудным путем этот художник пришел к подлинным вершинам живописи.



П. А. Федотов. Сватовство майора. 1848. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Павел Андреевич Федотов родился в 1815 г. в Москве в бедной семье отставного офицера. Сначала он не помышлял стать художником. Родители с трудом устроили его в Московский кадетский корпус. Блестяще его окончив, Федотов получил право служить в гвардии и был направлен в Петербург в Финляндский полк. В полку он с успехом начал заниматься рисованием. Ему даже предложили выйти в отставку, чтобы серьезно заняться живописью. Федотов решился совершить этот шаг лишь в 1844 г., уже 29 лет. Он и до этого знал дорогу в Академию художеств, а после отставки начал посещать класс батальной живописи.

Однако искусство Федотова развивалось своим путем. Он много наблюдал, рисовал, а потом сочинил несколько композиций на нравственно-критические, а совсем не на военные сюжеты. Исполнил он эти композиции в технике сепии — одноцветной краской, похожей на акварель.

Вскоре после выхода в отставку начали появляться полотна — «Свежий кавалер» (1846), «Разборчивая невеста» (1847), «Сватовство майора» (1848), «Завтрак аристократа» (1849) — произведения, которым суждено было занять столь важное место в истории русской живописи. (Все эти полотна находятся в Третьяковской галерее в Москве.)

В этих картинах Федотов и смеется и плачет. Это гоголевский смех — «смех сквозь слезы». Смеясь и плача, художник обличает гнусные законы, торжествующие в жизни, законы, которые превращают брак в торговую сделку, возвышают на служебной лестнице людей низких



А. А. Ива́нов. Ветка. Конец 40-х годов XIX в. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

(К ст. «А. А. Ива́нов»)



В. Г. П е р о в. Последний кабак у заставы. 1868. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

(К ст. «Русское искусство второй половины XIX в.»)

и подлых. Федотовский рассказ становится глубоким и убедительным — это итог долгих наблюдений и раздумий над жизнью и человеческими судьбами.

Незримо за смешными ситуациями и незадчаливыми героями встает страшный мир, в котором живут мелкие людишки, в котором процветает пошлость и царит чудовищная несправедливость.

Этой обличительной сути федотовских картин нельзя было не заметить. Не случайно, когда царское правительство, испугавшись революций, прокатившихся по Европе, и собственного «дела петрашевцев», обратило все возможные средства против свободомыслия, меценаты отвернулись от Федотова, а цензура стала его преследовать. Но Федотов продолжал творить. В последние годы жизни он создает свои прекрасные жанровые картины — «В д о в у ш к а» (1851—1852), «А н к о р, еще а н к о р!» (ок. 1851), «И г р о к и» (1852). Здесь уже не остается места для смеха. Во «Вдовушке» Федотов разворачивает перед зрителем скорбную повесть о бедном, несчастном человеке, сгибающемся под тяжелыми ударами судьбы. В «Игроках» и «Анкор, еще анкор!»[1] художник рассказывает о людях, которые томятся, пребывая в безделье, ни во что не веря, ни на что не надеясь, зря коптя небо. Эти картины — гневный протест против николаевской России. В них словно собрана вся душевная боль Федотова, вся томившая его тоска.

Федотов долго не сдавался, но жизнь все же одолела его. Последние месяцы он провел в лечебнице для душевнобольных и скончался там 14 ноября 1852 г. А слава его продолжала расти и после смерти, по заслугам возведя его в ранг великих русских живописцев.

[1] «Вдовушка» исполнена Федотовым в трех вариантах. Первый хранится в музее города Иваново; второй и третий — в Третьяковской галерее в Москве, там же и картина «Анкор, еще анкор!»; картина «Игроки» — в Киевском музее русского искусства.

РУССКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

Шмельков, Перов, Крамской, Репин, Поленов, Суриков, Ге, Верещагин, Опекушин, Антокольский

События Крымской войны 1853—1856 гг., ее неудачи и поражение, затем смерть Николая I словно разбудили Россию. Все в ней зашевелилось, все пришло в движение. В деревнях заволновались крестьяне, в городах — студенты. Всюду спорили, везде говорили о политике, о настоящем и будущем России. Необходимость социальных реформ, социального обновления стала для всех очевидной. Наконец, 19 февраля 1861 г. Александр II издал указ об отмене крепостного права, признав, что лучше отменить рабство сверху, чем ждать, пока его отменят снизу.

Оживилась и художественная жизнь России. Появились горячие ниспровергатели ее старых принципов и правил. Громовым ударом прозвучала в 1855 г. диссертация Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности», сформулировавшего основное требование нового поколения к искусству.

Поколение борцов-революционеров, живших мечтой о переустройстве мира, видело смысл искусства не в восполнении недостатка прекрасного в жизни, а в отражении самой жизни во всей широте и многогранности ее проявления. «Прекрасное есть жизнь»,—утверждал Н. Г. Чернышевский; но художник должен уметь объяснить ее, вынести о ней свое суждение, свой приговор. Деятельность художника лишь тогда может получить общественное оправдание, когда он сделает свое искусство учебником жизни.

Художники горячо взялись за осуществление эстетической программы, начертанной революционной демократией. Их внимание все более и более привлекала действительность. Все больше картин б ы т о в о г о ж а н р а, ранее считавшегося «низким» и недостойным высокого назначения искусства, появлялось на выставках. Газеты и журналы запестрели многочисленными карикатурами, обличавшими угнетение и бесправие крестьян, высмеивавшими низкопоклонство и взяточничество чиновников. Русская графика никогда еще не была столь смела и злободневна. Имена авторов сатирических рисунков — художников



В. Г. Перов. Чаепитие в Мытищах. 1862. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Н. А. Степанова, Н. В. Иевлева, П. М. Боклевского и других—были хорошо знакомы русской публике. Но особую известность приобрели бытовые рисунки **Петра Михайловича Шмелькóва** (1819—1890). С юмором и дерзким гротеском изображал он карандашом и акварелью сцены из жизни купцов, чиновников, мещан, точно передавал социальную характерность их поведения и облика.

Среди живописцев впереди шли московские художники, выпускники Московского училища живописи и ваяния [1]. Это и понятно: более удаленное от царского двора и его постоянного надзора, Московское училище стояло ближе к народной жизни и ее запросам, чем Петербургская Академия художеств. В Училище был открыт доступ детям крестьян, мещан, мелких чиновников — настоящим разночинцам. Малоискушенные в тайнах науки о прекрасном, они приходили в Москву из глубин России, часто без гроша в кармане, но с горячей мечтой овладеть искусством выражать кистью и резцом переполнявшие их души впечатления и наблюдения. Отвлеченно-возвышенным, условно-классицистическим идеалам нелегко было найти отклик в их сердцах, поглощенных современными темами.

Одним из зачинателей реалистической живописи 60-х годов был **Василий Григорьевич Перóв** (1834—1882) — продолжатель обличительных традиций Федотова. В волнениях и тревогах российской жизни находит он почву для своего творчества, ту питательную среду, без которой не может существовать художник. Перов смело и открыто бросается в бой, обличая фальшь и лицемерие церковных обрядов («Сельский крестный ход на пасхе», 1861), тунеядство и порочность попов и монахов («Чаепитие в Мытищах», 1862; обе в Третьяковской галерее в Москве).

Все симпатии и сочувствие художника на стороне «униженных и оскорбленных». Он сочувствует бедной юной гувернантке, попавшей в невежественное купеческое семейство («Приезд гувернантки в купеческий дом», 1866), несчастной женщине, не нашедшей места в большом и равнодушном городе («Утопленница», 1867), оборванным ребятишкам, лишенным счастья и радости детства («Тройка», 1866; все три картины в Третьяковской галерее в Москве). Но более всего волновало Перова положение русского крестьянства. Глубоким сочувствием художника к народным страданиям пронизана картина «Проводы покойника» (1865), изображающая печальную сцену бедных крестьянских похорон. Безысходна скорбь крестьянки, подчеркнуто малолюдна похоронная процессия, уныл и сумеречен зимний пейзаж. Высокая эмоциональная выразительность и глубокая идейность картины делают ее одним из лучших произведений русского искусства XIX в. (см. илл., стр. 256—257).

Печальным символом старой России с ее многочисленными кабаками и зловещими двуглавыми орлами у шлагбаумов стала и другая картина Перова — «Последний кабак у заставы» (1868; см. илл., стр. 248—249).

[1] С 1866 г. — Училище живописи, ваяния и зодчества.

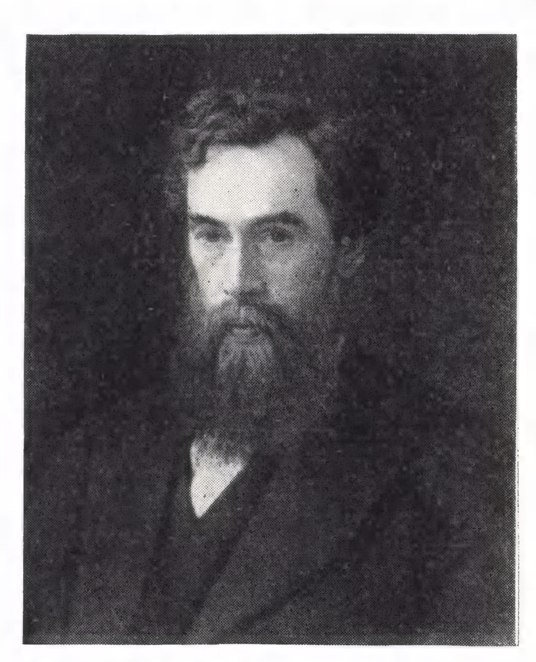
Сюжеты картин Перова отмечены особой остротой и жизненностью, проблемы всегда глубоки и значительны, художественные образы целостны и эмоциональны.

Вместе с Перовым в Москве работали жанристы И. М. Прянишников, Н. В. Неврев, А. Л. Юшанов, В. В. Пукирев, Н. Г. Шильдер и другие. А в Петербурге в это время началась открытая борьба молодых художников с Академией — оплотом и цитаделью устаревшей эстетики.

В 1863 г. 14 лучших выпускников Петербургской Академии художеств, допущенных к конкурсу на большую золотую медаль, потребовали от академического начальства права свободного выбора темы конкурсной картины в соответствии с наклонностями каждого. (А им были заданы один мифологический и один классический ландшафтный сюжеты.) Получив отказ, «бунтари» вышли из состава Академии и организовали петербургскую «Артель художников» по примеру общин, описанных Чернышевским в романе «Что делать?». Это была первая организация независимого нового искусства, ее вождем и руководителем стал **Иван Николаевич Крамско́й** (1837—1887), в будущем крупнейший русский портретист, автор картин «Христос в пустыне», «Неутешное горе», «Неизвестная», портретов Л. Н. Толстого, Н. А. Некрасова, М. Е. Салтыкова-Щедрина, П. М. Третьякова и многих других. (Все эти картины в Третьяковской галерее в Москве.) Вся деятельность Крамского — блестящего организатора, теоретика, талантливого художника — была направлена на сплочение передовых сил русского искусства, основанного на позициях реализма, народности и идейности. В собственном творчестве Крамской стремился раскрыть психологический



И. Н. Крамской. Христос в пустыне. 1872. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



И. Н. Крамской. Портрет П. М. Третьякова. 1876. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

облик своего современника с его мучительными раздумьями и внутренней борьбой («Христос в пустыне», 1872). В портретируемых людях художник часто искал выражение этического идеала человека своей эпохи. Связанный дружбой со многими художниками, Крамской был подлинным наставником и учителем И. Е. Репина, Ф. А. Васильева и многих других.

К 70-м годам новые эстетические идеи так завладели умами русских художников, что появилась потребность в объединении художников-реалистов всей России, чтобы целеустремленно проводить в жизнь дорогие всем принципы. Идея **Товарищества передвижных художественных выставок,** предложенная Г. Г. Мясоедовым, В. Г. Перовым, Н. Н. Ге и И. Н. Крамским, была горячо одобрена художниками Москвы и Петербурга. В 1870 г. был подписан устав Товарищества, *в 1871 г. состоялась первая передвижная выставка, и с этого времени началось триумфальное шествие русского демократического искусства.* 70-е — начало 90-х годов — лучшее время в истории Товарищества, когда все наиболее талантливое и молодое шло под знамя **передвижников.** За это время было устроено свыше 20 выставок в Москве, Петербурге, Киеве, Харькове, Одессе, Варшаве и во многих других городах России. (Всего же за 53 года существования Товарищества их было 48.) Пожалуй, никогда еще живопись не была столь популярна и действенна. Она не только воспитывала вкус, но и формировала общественные взгляды русской интеллигенции. Молодежь нередко воспринимала картины передвижников как призыв к действию, находя в них ответы на важнейшие вопросы современности. Никогда еще звание художника в России не было столь почетно и уважаемо.

Большую поддержку оказал молодым художникам П. М. Третьяков, создатель первого в России музея национального искусства. Лучшие образцы творчества передвижников, как и художников-реалистов 60-х годов, были приобретены им для своей галереи (см. ст. «Государственная Третьяковская галерея»).

Горячим защитником идей и принципов Товарищества был художественный критик, друг и советчик художников В. В. Стасов.

Одно из ведущих мест в творчестве передвижников занимала жанровая живопись, наиболее тесно связанная с современностью и непосредственнее всего отвечавшая ее требованиям. Жизнь русских крестьян, горожан, интеллигенции со всеми ее противоречиями и конфликтами, темными и светлыми сторонами отобразили в своих картинах И. Е. Репин, Н. А. Ярошенко, К. А. Савицкий, Г. Г. Мясоедов, В. М. Максимов, В. Е. Маковский и другие. Сочувствуя народным страданиям, передвижники, однако, видели в народе не только забитых, нищих людей, но и исполинов с могучими духовными и физическими силами. Таким мы видим народ в картинах «Бурлаки на Волге» И. Е. Репина, «Ремонтные работы на железной дороге» К. А. Савицкого, «Богатыри» В. М. Васнецова.

Передвижники ненавидели несправедливость и эксплуатацию, горячо любили свой народ и верили в него. Как и русские писатели-романисты, они создавали эпопеи о русском народе, о российской действительности.

«Крестный ход в Курской губернии» **Ильи Ефимовича Ре́пина** — одна из них. В ней представлены все слои и группы русского общества во всей их социальной характерности, во всей правде их социального положения (см. ст. «И. Е. Репин» и илл., стр. 261).

Передвижники стремились постичь особенности и истоки народного характера. Они наблюдали и изучали жизнь народа. Портретисты искали и находили подлинно народные

характеры в образах лучших представителей нации — писателей, ученых, художников, музыкантов, общественных деятелей. Портреты Ф. М. Достоевского, А. Н. Островского, Л. Н. Толстого, Н. А. Некрасова, Г. И. Успенского, М. П. Мусоргского и П. А. Стрепетовой, созданные Перовым, Крамским, Репиным и Ярошенко, не только воссоздают образы выдающихся современников, но и несут на себе печать раздумий художников о национальной типичности, народности характеров.

Передвижники любили природу, многие из них стали пейзажистами. Передвижники видели в природе среду, в которой формировались вкусы и духовные качества русского народа. Особенно близок им был задушевный лиризм русского пейзажа, захватывающий размах его широких просторов и далей, столь созвучный широкой русской натуре. С наибольшей полнотой русскую природу отобразили художники А. К. Саврасов, В. Д. Поленов, И. И. Шишкин, И. И. Левитан (см. статьи «Русские пейзажисты», «И. И. Левитан»).

Василий Дмитриевич Поле́нов (1844—1927) обогатил русскую пейзажную живопись солнечным светом и воздухом. В потоках мягкого света и голубоватого воздуха, в сиянии свежей весенней зелени предстает мир на его картине «Московский дворик» (1878). Это прекрасное, полное лиризма полотно рождает представление о красоте и радости бытия, о поэтическом очаровании старой Москвы.

В корне изменили передвижники и характер исторической живописи, повернув ее лицом к современности. Исторические картины, ранее самые отвлеченные и условные, звучали теперь реалистично, остро, рождая споры и размышления.

Более всего интересовала передвижников русская история, и особенно те ее события, которые позволяли ставить и решать наиболее актуальные по тем временам вопросы: о роли народных масс в историческом процессе, о значении личности в истории, об истоках и свойствах национального народного характера. Наиболее яркие и образные ответы на эти вопросы даны в картинах крупнейшего исторического живописца XIX в. **Василия Ивановича Су́рикова** «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове», «Боя-



В. Д. Поленов. Московский дворик. 1878. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



Н. Н. Ге. Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе. 1871. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

рыня Морозова» и др. (см. ст. «В. И. Суриков» и илл., стр. 264, 256—257, 264—265).

Видное место в общем ряду достижений передвижнической исторической живописи занимают картины И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его царевич Иван», «Царевна Софья», «Запорожцы».

Картина **Николая Николаевича Ге** (1831—1894) «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» (1871) была одним из первых произведений русской исторической живописи, в котором художнику удалось достичь большой достоверности исторических характеров и обстановки. В столкновении между отцом и сыном Ге отразил основной исторический конфликт рубежа XVII и XVIII столетий — столкновение силы и энергии петровских преобразований с рутиной старой неподвижности и косности жизни.

Большой известностью пользовалось во второй половине XIX в. искусство художника-баталиста **Василия Васильевича Верещáгина** (1842—1904), рассказавшего суровую правду о войне. Верещагин создавал свои батальные произведения на основе личных впечатлений от поездок на театр военных действий, пользуясь этюдами и зарисовками с натуры. Одна из таких поездок оказалась для него роковой — он погиб в русско-японскую войну в Порт-Артуре при взрыве броненосца «Петропавловск».

Основные циклы картин написаны Верещагиным на темы войны в Туркестане («Апофеоз войны», 1871—1872; «Нападают врасплох», 1871), русско-турецкой войны 1877—1878 гг. («Шипка — Шейново», 1878—1879; все три в Третьяковской галерее в Москве) и Отечественной войны 1812 г. («На большой дороге», 1887—1895, Исторический музей, Москва).

Развитие русской скульптуры второй половины XIX в. протекало в более сложных, чем развитие живописи, и менее благоприятных условиях. Потребность в монументально-декоративной скульптуре резко сократилась. Можно назвать лишь небольшое число достойных упоминания памятников, воздвигнутых во второй половине XIX в. В первую очередь к ним следует отнести памятник А. С. Пушкину в Москве (1880) **Александра Михай-**

ловича Опеку́шина (1838—1923). Этот памятник органически вошел в архитектурный ансамбль Москвы, стал неотъемлемой частью ее облика.

Наиболее талантливым скульптором второй половины XIX в. был **Марк Матвеевич Антоко́льский** (1843—1902). Антокольского, как психолога и философа, волновали в первую очередь актуальные для того времени социально-этические проблемы. Его конкретно-исторические образы — Петр I, Иван Грозный, Спиноза, Ермак и условно-исторические — Христос, Мефистофель олицетворяют (в большей или меньшей степени) идеи борьбы двух начал в человеке — добра и зла.

Серьезные трудности испытывает во второй половине XIX в. и русская архитектура. Развитие капиталистических отношений, рост городов требовали многоквартирных доходных домов, больших магазинов, вокзалов, фабрик. Большой размах строительства стимулировал применение новых технических средств (стекла, железа), но ни нового стиля, ни традиции



М. М. Антокольский. Иван Грозный. 1870—1871. Мрамор. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



В. В. Верещагин. Смертельно раненый. 1873. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

архитектура не выработала. На протяжении всей второй половины XIX в. архитекторы пытались новую строительную технику и новые практические требования нарядить в старые костюмы, взяв их то из недавнего классицизма, то из барокко или ренессанса (см. ст. «Архитектурные стили»). В России вошел в моду так называемый ложнорусский стиль, отмеченный попытками архитекторов использовать некоторые приемы древнерусского зодчества. Например, в здании Исторического музея в Москве (1875—1881) использованы формы русской архитектуры XVII в. (архитектор В. О. Шервуд).

Вторая половина XIX в. в России — время расцвета литературы, живописи и музыки. Эти виды искусства наиболее полно и последовательно могли выразить и выразили основные требования и вкусы своей эпохи. Для живописи это было время высшего расцвета критического реализма.



Государственная Третьяковская галерея

СССР, Москва

«Для меня, истинно и пламенно любящего живопись, не может быть лучшего желания, как положить начало общественного, всем доступного хранилища изящных искусств, приносящего многим пользу, всем удовольствие» — так писал в 1860 г. Павел Михайлович Третьяко́в (1832—1898).

В середине XIX в. он начал свою собирательскую деятельность. Это было время подъема передовой общественной мысли и расцвета национальной русской живописи. Третьяков, убежденный в том, что искусство— это не праздная забава, а большая преобразующая сила в жизни общества, начинает покупать лучшие картины русских мастеров, главным образом художников демократического, реалистического направления. Уже в 1862 г. три картины из собрания Третьякова поехали на Всемирную выставку в Лондон, чтобы достойно представить русское искусство за рубежом. Третьяков собирал работы и своих современников, и русских мастеров XVIII и начала XIX в., поскольку хотел, чтобы коллекция стала национальным музеем, полно представляющим историю русского искусства. По его замыслу была создана и галерея портретов выдающихся деятелей русской культуры. Он приобретал и самые значительные произведения, появлявшиеся на выставках Товарищества передвижников, оказывая тем самым поддержку передовому русскому искусству.

В 1892 г. П. М. Третьяков передал свое собрание в дар городу. Он писал: «...желая способствовать устройству в дорогом для меня городе полезных учреждений, содействовать процветанию искусства в России и вместе с тем сохранить на вечное время собранную мною коллекцию, ныне же приношу в дар Московской городской думе всю мою картинную галерею со всеми художественными произведениями».

В 1893 г. состоялось официальное открытие галереи для всеобщего обозрения. Приобретая художественные произведения, Третьяков первоначально размещал их в жилых комнатах своего дома в Лаврушинском переулке. Затем к дому неоднократно пристраивались специальные залы. В начале XX в. по проекту художника В. М. Васнецова (см. ст. «В. М. Васнецов») был реконструирован фасад дома, увенчанный гербом города Москвы с изображением Георгия Победоносца. На белом камне фасада была высечена надпись: «Московская городская художественная галерея имени Павла Михайловича и Сергея Михайловича Третьяковых. Основана П. М. Третьяковым в 1856 г. и передана им в дар г. Москве в 1892 г., совместно с завещанным городу собранием С. М. Третьякова». После Октябрьской революции галерея была национализирована, она стала музеем общегосударственного значения. В своем названии музей сохранил имя его основателя П. М. Третьякова.

Собирание коллекции галереи продолжалось: в нее влились многие частные коллекции, собрания некоторых мелких музеев страны. Третьяковская галерея обогатилась памятниками древнерусского искусства, в ней появились и произведения лучших советских мастеров—Нестерова, Мухиной, Грекова, Шадра, Иогансона и многих других. До революции Третьяковскую галерею посещали главным образом художники, любители искусств, передовая интеллигенция. В годы Советской власти в залах галереи появились новые посетители — рабочие, крестьяне, учащиеся, воины, служащие. Сюда приезжают люди со всех уголков страны. Здесь их ждут встречи с Левицким и Рокотовым, Репиным и Суриковым, Серовым и Левитаном, Перовым и Крамским, Верещагиным, Коровиным, Врубелем, Васнецовым. В 1893 г. галерею посетили 59 042 человека, сейчас каждый год здесь бывает более 1 млн. человек.

В Советском Союзе есть много музеев русского искусства, среди крупнейших — Государственный Русский музей в Ленинграде, Музей им. Андрея Рублева в Москве, Киевский музей русского искусства и др.





В. Г. Перов. Проводы покойника. 1865. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

(К ст. «Русское искусство второй половины XIX в.»)

В. И. Суриков. Меншиков в Березове. 1883. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

И. И. Левитан. Вечерний звон. 1892. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

(К ст. «Русское искусство конца XIX — начала XX в.»)



В. Э. Борисов-Мусатов. Водоем. 1902. Холст, темпера. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

РУССКИЕ ПЕЙЗАЖИСТЫ

Айвазовский, Шишкин, Саврасов, Васильев, Куинджи

Природа родной страны — неисчерпаемый источник вдохновения для поэтов и музыкантов, писателей и художников. В отношении художника к окружающей его природе, в том, что считает он в ней прекрасным и что не заслуживающим внимания, раскрывается его внутренний мир, взгляды на искусство, отношение к людям.

Русская пейзажная живопись XIX в. богата именами выдающихся мастеров, все свое творчество посвятивших изображению природы. При этом каждый из русских пейзажистов природу родной страны видит и изображает по-своему, приемами и методами, свойственными только ему.

Знаменитого пейзажиста **Ивана Константиновича Айвазо́вского** (1817—1900) называют певцом моря. Действительно, при одном упоминании имени этого художника перед нами возникает величественный образ морской стихии.

Айвазовский был на диво трудоспособен. Он создал около шести тысяч произведений. На протяжении десятилетий долгой жизни художника, наполненной неустанным трудом, его творчество не оставалось неизменным. Однако Айвазовского всегда влекло к изображению величественных явлений природы; его морские пейзажи проникнуты романтикой («Девятый вал», 1850, Русский музей, Ленинград).

Несколько отличается от других марин (морских пейзажей) художника картина «Черное море» (1881). Она проста, в ней нет внешней эффектности. На большом холсте — лишь море и небо. Едва различим у линии горизонта силуэт паруса. Тем более поражает умение Айвазовского передать бескрайность пространства, беспрерывность движения волн — они, кажется, вот-вот низвергнутся за пределы картины. Общий ее колорит зеленовато-синий. Но, вглядевшись внимательнее, замечаешь: для того чтобы передать сложный, изменчивый тон морской воды, художник использует все цвета — от черного до белого, включая розовый и голубой. Цвет моря зависит от состояния неба. Тяжелые, розовато-лиловые



И. К. Айвазовский. Черное море. 1881. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

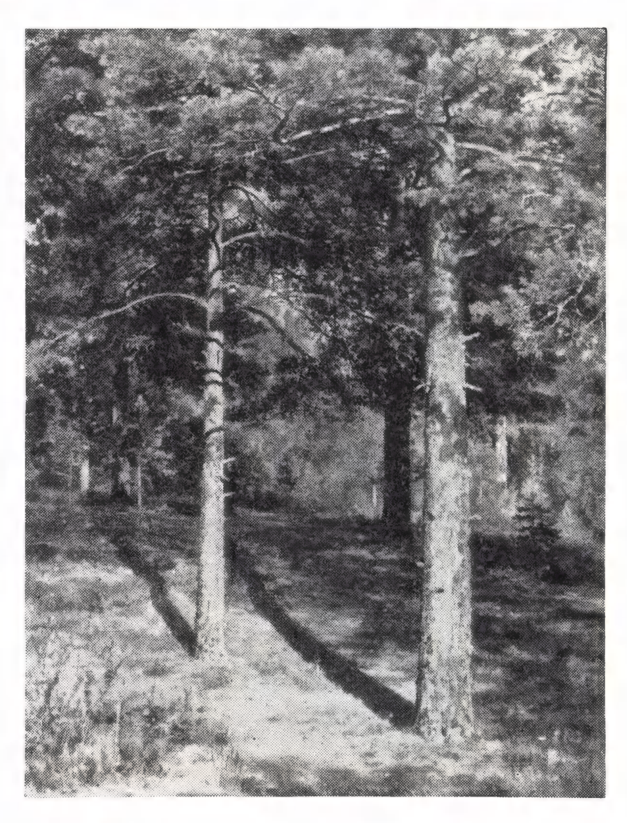
облака темнеют, сгущаются у горизонта, и так же темнеет, кажется почти черной морская пучина вдали.

Глава передвижников И. Н. Крамской считал эту картину лучшим произведением Айвазовского. Он писал: «На ней ничего нет, кроме неба и воды, но вода — это океан беспредельный, не бурный, но колыхающийся, суровый, бесконечный, а небо, если возможно, еще бесконечнее. Это одна из самых грандиозных картин, какие я только знаю».

Для художников-пейзажистов 60—80-х годов XIX в. страстная любовь к родной земле неотделима от сочувствия страдающему народу, горячей заинтересованности в его судьбе. Облик страны — бескрайние леса и неоглядные равнины, бедные деревушки и старинные церкви — в замыслах и произведениях художников неотделим от жизни народа, его надежд и чаяний.

В отличие от Айвазовского пейзажисты Шишкин, Саврасов, ученик Шишкина Васильев чуждались в своем искусстве всего, что могло бы выглядеть внешне эффектным, необычайным. На их пейзажах природа России представлена в ее каждодневном, привычном и естественном обличии.

Войдите в зал Третьяковской галереи, где висят картины **Ивана Ивановича Ши́шкина** (1832—1898), и вам покажется, будто повеяло влажным дыханием леса, свежим ветром полей, стало солнечнее и светлее. На картинах Шишкина мы видим то раннее утро в лесу после ночной бури, то бескрайние просторы полей с убегающей к горизонту тропинкой, то таинственный полумрак лесной чащи. Современники называли Шишкина лесным богатырем. В этих словах — и дружеская шутка, и почтительное восхищение. Действительно, никто из русских пейзажистов, кроме Шишкина, не мог с таким размахом воплотить в живописи мощь и красоту русского леса. Его картины волнуют нас трогательной любовью художника ко всему, что он видит в природе. Пейзажист замечает и красные шапочки грибов, спрятавшихся в траве, и круги на спиленном срезе дерева, и веточки засохшей хвои. Он постигает красоту самых как будто обыкновенных вещей и предметов. Живописный язык шишкинских пейзажей предельно точен и прост. Его картины воскрешают впечатления и образы, которые хранятся в нашей памяти всю жизнь. Смотришь на небольшой этюд «Сосны, освещенные солнцем» (1886) — и вспоминаешь ласковое тепло летнего дня, когда так приятно бродить по лесу и вдыхать терпкий запах сосновой смолы и нагретой солнцем земляники.



И. И. Шишкин. Сосны, освещенные солнцем. 1886. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Есть картины, без которых немыслимо представить русское искусство, так же как нельзя представить русскую литературу без «Войны и мира» Толстого, «Евгения Онегина» Пушкина. И это не обязательно должно быть большое и сложное произведение. Такой подлинной жемчужиной русской пейзажной живописи стала маленькая скромная картина **Алексея Кондратьевича Савра́сова** (1830—1897) «Грачи прилетели» (1871; см. илл., стр. 264—265). Трудно передать словами, в чем заключается неотразимая прелесть этого удивительного произведения. Оно не блещет ни яркостью красок, ни красотой изображенного пейзажа. Все здесь привычно, знакомо. И серенькие заборы, и приземистые, потемневшие от времени избы, и стройная шатровая колокольня деревенской церкви. Самое начало весны. Еще холодно, пасмурно, на полях лежит снег. Но тонкие, изогнутые стволы березок уже почуяли весну и тянутся вверх, навстречу солнцу. В пуши-

стых гнездах уже суетятся грачи, наполняя все окрест своим шумным, радостным гомоном.

Картина наполнена внутренней жизнью, движением. Кажется, что высокое нежно-голубое небо вдруг затягивается облаками. На снегу то появляются, то исчезают на наших глазах легкие тени. Это впечатление создается благодаря использованию тонких градаций цвета, замечательному изяществу живописного строя произведения.

Саврасов писал картину по этюдам, сделанным в деревне Молвитино близ Костромы. Простой с виду пейзаж неизменно пробуждает в нашей душе глубокий отзвук. Мы ощущаем и какую-то неясную грусть, и волнение близящихся перемен, ожидание солнца, тепла, весны. Благодаря саврасовским «Грачам» мы постигаем скрытую, но удивительную по силе воздействия красоту родной земли и чувствуем всю нерасторжимость своей связи с этой землей.

Произведения Саврасова оказали большое и благотворное влияние на последующее развитие русского пейзажа. Достаточно вспомнить, что учеником Саврасова, с благоговением относившимся к памяти своего учителя, был выдающийся русский пейзажист И. И. Левитан (см. ст. «И. И. Левитан»). Лирическое, задушевное начало пронизывает все творчество Саврасова. Оно присутствует и в таких замечательных его произведениях, как «Проселок» (1873), «Дворик» (1870-е годы; обе в Третьяковской галерее, Москва) и др.

История русской культуры знает трагические судьбы многих художников, писателей, музыкантов, архитекторов, скульпторов. Такова была и судьба **Федора Александровича Васи́льева** (1850—1873), который умер от чахотки двадцати трех лет, в самом начале своего творческого пути. Его пейзажи всегда смотришь с особенным чувством, в котором смешиваются восхищение мастерством художника и горькое сознание невозместимой для русского искусства утраты.

Веселый, живой, остроумный, Васильев был необычайно обаятелен, привлекал к себе всех окружающих. Но этот весельчак, казалось ни минуты не сидевший на месте, был на редкость трудолюбив. Замечательные успехи Васильева в ранней юности нельзя приписать только его необычайным способностям. Он почти никогда не расставался с карандашом, мог рисовать ночами, до полного самозабвения.

Васильев учился у Шишкина, внимательно следовал советам Крамского, хорошо знал произведения западноевропейских пейзажистов XIX в. Что бы он ни изображал — деревенскую улицу после дождя, заброшенную мельницу, накренившиеся от порыва ветра деревья,— мы всегда чувствуем мысли и переживания художника, жизнь человеческой души. Таковы пейзажи «Перед дождем» (1869), «Оттепель» (1871), «Вид на Волге. Баржи» (1870; все три в Третьяковской галерее в Москве) и др. Удивительно проста и вместе с тем полна затаенного волнения картина «Мокрый луг» (1872). Пейзаж написан в Крыму, в Ялте. Здесь провел Васильев последние месяцы жизни, борясь с болезнью.



Ф. А. Васильев. Оттепель. 1871. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



А. И. Куинджи. Лунная ночь на Днепре. 1880. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград. Повторение — 1882. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Его тяготила яркая, нарядная природа юга. Всей душой он рвался домой, в любимые места средней России. Здесь, на юге, сверкало море под лучами солнца, распускались диковинные цветы. А художник писал поросший травой луг, набухшие влагой облака, крошечное озерцо, оставшееся после половодья. Страстную тоску по родным местам, надежду, душевное смятение — все это вложил художник в свое произведение (Третьяковская галерея, Москва).

Пейзажи Васильева были новым словом в искусстве его времени. Поэтическая взволнованность, трепет живого человеческого чувства — вот что всегда будет радовать и удивлять нас в образах природы, воссозданных замечательным русским живописцем.

Картины **Архипа Ивановича Куи́нджи** (1842—1910) заметно отличаются от произведений его современников — Шишкина, Саврасова, Васильева. Его излюбленные мотивы в пейзаже связаны с природой Украины, юга России. Как и Айвазовский, Куинджи увлекался необычайным, особенным в состоянии природы и подобные моменты запечатлел в своих произведениях. Современники называли его волшебником, чародеем кисти. На выставках около его картин всегда толпились зрители, возникали горячие споры.

В пейзажах Куинджи прежде всего поражают необычный колорит и освещение. Краски как будто светятся изнутри таинственным сиянием. Серебряными на фоне темно-голубого неба кажутся стены украинских хаток, вспыхивают солнечные зайчики на бело-розовой коре берез. Некоторые живописцы и зрители утверждали, что Куинджи знает какой-то секрет мастерства и пишет особыми красками. Правда, художник любил экспериментировать с красками, но главный его секрет заключался в исключительном даре колориста.

Лучшее создание Куинджи — «Лунная ночь на Днепре» (1880). На первой выставке картина пользовалась фантастическим успехом. Публика, стремившаяся попасть на выставку, чтобы увидеть это необычайное произведение, запрудила улицу.

Пейзаж кажется волшебным видением. Лунный свет озаряет бескрайнюю равнину, сереб-

ристо-зеленоватым светом мерцает Днепр, в окнах мазанок горят красные огоньки. Невольно приходят на память чудесные строки Гоголя о Днепре: «Ни зашелохнет, ни прогремит. Глядишь, и не знаешь, идет или не идет его величавая ширина, и чудится, будто весь вылит он из стекла, и будто голубая зеркальная дорога, без меры в ширину, без конца в длину, реет и вьется по зеленому миру».

Картины природы в произведениях Куинджи исполнены торжественного величия и красоты. Пламенеющие краски заката, сверкающие переливы радуги, яркое сияние солнца на зелени лужайки — вот что вспоминается, когда думаешь о пейзажах этого своеобразного, яркого мастера.

И. Е. РЕПИН (1844—1930)

Представьте себе маленький захолустный городок на севере Украины. Длинный зимний вечер. Мальчик лет семи низко склонился над столом и при тусклом свете сальной свечи усердно рисует яркие розовые цветы на темной зелени кустарника. Так вспоминал впоследствии великий русский живописец Илья Ефимович Репин о своих первых художественных опытах.

Интерес к рисованию вскоре стал настоящей страстью и определил всю дальнейшую судьбу Репина — сына военного поселенца из городка Чугуева, близ Харькова. Несколько лет Репин проводит в учении у местных живописцев. Но заветнейшая мечта юноши — учиться в Петербургской Академии художеств, стать настоящим художником — осуществилась еще очень не скоро.

Только выполнив крупный заказ — роспись одной из церквей в окрестностях Чугуева, Репин заработал достаточно денег на поездку. 1 ноября 1863 г. он стоял на набережной Невы, перед величественным зданием Академии. Через год, после усиленных занятий в Рисовальной школе, Репин был принят в Академию художеств.

В Рисовальной школе произошла первая встреча Репина с И. Н. Крамским. Замечательный художник, глава передвижников Крамской оказал большое влияние на формирование общественных идеалов и реалистического мастерства Репина.

Репин наиболее яркий представитель критического реализма в русской живописи. Жизнь народа, его чаяния и надежды, думы и стремления — вот что воплотил он в своих произведениях. Одна из первых его картин — «Бурлаки на Волге» (1873, Русский музей, Ленинград) была задумана под непосредственным впечатлением увиденной в жизни сцены. Репин не только заставляет зрителя почувствовать всю тяжесть подневольного труда бурлацкой артели, но и раскрывает глубоко и многогранно характер каждого бурлака, могучую духовную силу, поддерживающую этих изможденных людей. О картине восторженно отзывались знаменитый критик В. В. Стасов, писатель Ф. М. Достоевский; картина стала подлинным событием в художественной жизни России 70-х годов.

Характернейшие черты искусства Репина — простота, естественность изображаемых событий, доходчивость и яркость живописного языка. Вот, например, одно из лучших произ-



И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии (фрагмент). 1880—1883. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

ведений художника — картина «Крестный ход в Курской губернии» (1883). По пыльной дороге под беспощадными лучами летнего солнца движется огромная толпа — церковные певчие, нищие странники, местная знать во главе с помещицей. Над головами покачиваются разноцветные хоругви, впереди несколько мужиков чинно и важно несут сверкающий позолотой «фонарь» — выносную часовню. Кажется, за раму задвинут кусок реальной действительности; стоит сделать шаг — и мы сами окажемся в центре шумной разноголосой толпы: так естественно выглядит изображенная сцена. Но за кажущейся простотой и естественностью скрываются напряженнейшие поиски композиции, колорита, ритма линий и цветовых пятен, которые и создают впечатление безостановочного движения массы людей. В пестро одетой, шумной процессии живут и запоминаются лица и характеры каждого — от горбатого юноши-странника до важной барыни, несущей икону.

Картину справедливо называют энциклопедией русской жизни пореформенных лет, ибо Репин представил в ней широчайшую панораму современной ему действительности: нищету, жалкое прозябание деревенской бедноты, наглость полицейских, спесивость богатеев.

Одна из наиболее ярких страниц творчества Репина — его портретная живопись. Выразительность человеческого лица, и не только лица, но и позы, одежды человека, всегда необычайно привлекала художника. Важнейшая особенность репинских портретов — богатство и разнообразие композиционного и колористического решения, каждый раз взаимосвязанного с личностью портретируемого. Строгая величавость позы, благородное сочетание серого и черного цветов отличают портрет Л. Н. Толстого (1887, Третьяковская галерея, Москва). С удивительной мягкостью, как-то очень ласково написаны нежные оттенки смуглого лица, розового платьица в портрете маленькой Нади — дочери художника (1881, Музей им. Радищева, Саратов). Трагический, страстный характер актрисы П. А. Стрепетовой выражен и в ее взгляде, и в нервном, порывистом мазке, которым писал художник, и в сочетании темно-красного фона и черной одежды (1882). В живом контрасте красоты и страдания, жизни и надвигающейся смерти запечатлен Мусоргский (1881; обе в Третьяковской галерее, Москва).

Репину, человеку увлекающемуся, страстному, в высшей степени было свойственно чувство своей личной причастности к наиболее важным и значительным событиям эпохи. Яркое чувство современности — так, пожалуй, можно охарактеризовать это качество натуры художника — особенно полно проявилось в созданных им картинах о героях революционной борьбы. Особенно известны среди них «Арест пропагандиста» (1880—1892), «Не ждали» (1884, см. илл., стр. 29) и «Отказ от исповеди» (1879—1885; все три в Третьяковской галерее, Москва). Последняя наиболее драматична. В темной сырой камере на тюремной койке сидит заключенный. Настала последняя ночь, наутро — казнь. В камеру вошел священник, чтобы исповедать заключенного, заставить его раскаяться. Но в облике революционера, в его взгляде, обращенном к священнику, можно прочесть лишь презрение к служителю церкви, освящающей убийство, и гордую уверенность в своей правоте.

Эта картина была задумана Репиным после того, как он вместе с В. В. Стасовым прочел стихотворение Минского «Последняя исповедь», напечатанное в подпольной газете «Народная воля». «Я помню,— писал Репину Стасов, увидев картину,— как мы вместе с Вами, лет десяток тому назад, читали «Исповедь» и как мы метались, словно ужаленные и чуть не смертельно пораненные. Ну, вот у такого только чувства и бывают такие художественные всходы потом... Какой взгляд, какая глубина у Вашего осужденного!!»

В своих картинах Репин обычно использует все разнообразие красок живой действительности. В «Отказе от исповеди» художник избирает строгую, монохромную гамму. Лишь бледное лицо заключенного и черный силуэт фигуры священника выделяются на темном фоне камеры.

Живое дыхание современности ощущается и в исторических полотнах Репина. Наиболее знаменитое из них — картина «Иван Грозный и сын его царевич Иван 16 ноября 1581 года» (1885, Третьяковская галерея, Москва) — навеяно жестоким террором, казнями революционеров после убийства 1 марта 1881 г. царя Александра II. ...Пустынная царская палата с узеньким оконцем на дальней стене, опрокинутое на пол кресло, потемневшие пятна крови на ковре. Страш-

«...РЕПИН РЕАЛИСТ, КАК И ГОГОЛЬ, И СТОЛЬКО ЖЕ, КАК ОН, ГЛУБОКО НАЦИОНАЛЕН».

В. В. СТАСОВ

ное, обезображенное ужасом свершившегося лицо Ивана Грозного, прижимающего к себе царевича, производит незабываемое, тяжелое впечатление.

Смысл, пафос картины — страстный протест против жестокости, против бесчеловечности всякого убийства, против смертных приговоров, установленных самодержавием для революционеров. Правящие круги царской России были обеспокоены небывалым успехом произведения. На некоторое время картину убрали с выставки, запретили показывать публике.



И. Е. Репин. Отказ от исповеди. 1879—1885. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Над картиной «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1891, Русский музей, Ленинград) Репин работал более 12 лет. Большое полотно — гимн смелым, сильным, свободным людям, прославление жизнерадостного веселья, доблести и мужества народа. В «Запорожцах» живописная манера Репина отличается особой сочностью, фигуры людей пластичны, лица экспрессивны, красочные одежды написаны ярко и звучно.

Последняя крупная работа художника — грандиозный групповой портрет «Торжественное заседание Государственного совета 7 мая 1901 года» (1901—1903, Русский музей, Ленинград). Для этой картины Репин делает с натуры большое количество этюдов с царских сановников, членов Государственного совета. Написанные в 2—3 сеанса, этюды поражают остротой и силой характеристики, великолепием живописи, в которой сочетаются четкая пластика и декоративность цвета (см. илл., стр. 272 — 273).

Работа над огромным полотном подточила силы художника. Отказалась служить кисть правой руки, ослабло зрение. Но художник продолжал неустанно работать. «Порой мне казалось,— пишет К. И. Чуковский, который был в те годы близок Репину,— что не только старость, но и самую смерть он побеждает своей страстью к искусству».

Последние годы жизни Репин провел на станции Куоккала под Петербургом, на даче «Пенаты». События первой мировой войны, а затем Октябрьской революции отрезали Репина от Советской России. «Пенаты» оказались на территории Финляндии. Старый, больной художник так и не смог вернуться на родину, хотя не переставал жадно интересоваться событиями в России.

29 сентября 1930 г., 86 лет от роду, Репин скончался.

Много времени прошло с тех пор, когда были написаны замечательные картины Репина. Но каждый раз, проходя по залам музеев, посетители снова и снова задумываются над судьбами героев его картин, восхищаются совершенством репинской живописи.

В. И. СУРИКОВ (1848—1916)

Когда Ермак пришел с Дона завоевывать Сибирь, в войсках у него был есаул Су́риков; от этого Сурикова и пошел казачий род, ко-



В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни (деталь). 1881. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

торый существовал триста лет. Последним в этом роду был художник Василий Иванович Суриков.

Родился Василий Иванович в 1848 г. в Красноярске, детство провел в селе Сухой Бузим, в 60 *км* от Красноярска, среди суровой природы, среди вольных людей с бунтарскими казачьими душами, среди политических ссыльных, принесших в далекий Енисейский край неугасимый свет своих знаний и убеждений.

Рисовать мальчик начал рано. Восьми лет Васю отдали в Красноярское уездное училище, там он стал серьезно заниматься рисованием. Первым учителем его был Николай Васильевич Гребнев. Вместе они ходили на Енисей, в тайгу и на Часовенную гору, откуда рисовали общий вид города.

Окончив уездное училище, Василий Суриков поступил писцом в канцелярию губернского управления: внезапно умер отец, надо было кормить мать и младших брата и сестру. Казалось, не будет конца этой однообразной, скучной жизни.

Случай помог молодому чиновнику. Однажды он нарисовал на полях деловой бумаги муху. Муха была так верно и живо нарисована, что начальник канцелярии Замятнин, пытавшийся смахнуть муху с листа, заинтересовался этой проделкой и пригласил Сурикова к себе в кабинет. Познакомившись с ним и попросив показать рисунки, Замятнин предложил молодому художнику давать уроки рисования своей дочери. Позднее Замятнин выхлопотал Василию Ивановичу разрешение учиться в Петербургской Академии художеств. Но денег на поездку у Сурикова не было.

Один из крупных сибирских золотопромышленников, заинтересовавшись судьбой талантливого юноши, предложил ему средства на поездку и на обучение в Академии. Сурикову был тогда 21 год.

На первом экзамене в Академию — по рисованию с гипсовых моделей — Василий Суриков провалился. Но через несколько месяцев, после подготовки в Рисовальной школе, Суриков благополучно сдал экзамены и начал посещать классы Академии. Окончив ее в 1874 г., Суриков переехал в Москву.

Москва в 70-х годах прошлого столетия, с ее Кремлем, Красной площадью, Лобным местом, узкими переулками, старинными памятниками, стенами монастырей, была для художника той атмосферой, в которой сформировалось его историческое ви́дение; здесь он нашел себя, свои темы и образы.

«Утро стрелецкой казни» (1881) — первая большая картина, которую Суриков задумал в Москве. Детальное изучение петровского времени, покроя одежды, рисунков на тканях, оружия стрельцов и преображенцев отняло у художника годы. Он выискивал типы мужчин и женщин, похожих в его представлении на стрельцов и стрельчих. На рынках Москвы он находил расписные дуги, зарисовывал оглобли, колеса, конскую сбрую. Он видел красоту даже в железном ободе колеса с синеватым отливом, который блестит на солнце сквозь комья осенней подмосковной грязи.

Три года создавалась картина, воплотившая народную трагедию в эпоху столкновения двух миров — старого мира стрелецких слобод, преданных царевне Софье, не принимавшей никаких новшеств, и нового мира, который создавал молодой царь Петр, умный, горячий, но порой жестокий.

Суриков изображает в этой картине не саму казнь, а только приготовления к ней. И это



А. К. Саврасов. Грачи прилетели. 1871. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

(*К ст. «Русские пейзажисты»*)



В. И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

(*К ст. «В. И. Суриков»*)

ожидание смерти, пожалуй, гораздо сильнее, чем зрелище повешенных людей. Каждый из стрельцов по-своему ждет конца: одни в полном отчаянии, онемев от сознания приближающейся гибели, другие, по русскому обычаю, истово прощаются с народом, принимая смерть мужественно и достойно, а рыжий стрелец слева смотрит на царя с такой ненавистью и столько в нем бунтарской силы, что кажется — сама смерть ему не страшна.

Вот повели первого стрельца. Бархатный кафтан его разметан в грязи, свеча погасла, брошенная в осеннюю грязь, его тащат под руки солдаты Петра, сам он к месту казни не дойдет. Плачут стрельчихи и дети, но никто не остановит колеса истории...

В стороне Петр на своем белом коне. Глаза его гневны, лицо вот-вот перекосит судорога... Но он молчит, он неумолим, он знает, что если сейчас не сломит силу сестры Софьи, то эта сила сломит его самого, помешает ему ввести те новшества, которые должны возвысить Россию.

Вторая большая работа Сурикова — «Меншиков в Березове» (1883; см. илл., стр. 256—257). Идея картины пришла художнику в дождливое лето, когда он с женой и двумя маленькими дочками жил под Москвой в Перерве. Жили они в старой невзрачной избушке. Из-за дурной погоды Суриковы часто сидели все вместе за столом. В один из таких ненастных дней и представилось художнику, что так же вот, как и он с семьей, в такой же избушке сидел когда-то могущественный вельможа, соратник Петра, Александр Меншиков. Попавший в немилость, лишенный всех почестей и богатств, он доживал свои дни в глуши, в далекой ссылке. Образ небритого, растрепанного человека в тулупе, размышляющего в полном бездействии о превратностях судьбы, очень убедителен и силен. Равнодушное оцепенение сына, печальные глаза сидящей у ног отца старшей дочери — бывшей царской невесты, скорбная поза младшей дочки, читающей у стола евангелие, и рука отца с драгоценным перстнем, в безысходной тоске сжатая в кулак,— все это великолепно передает трагедию семьи.

Свою замечательную картину «Боярыня Морозова» Суриков задумал еще в 1881 г., но закончил только в 1887 г. (см. илл., стр. 264—265).

По заснеженной зимней московской улице провозят противницу признанной государством православной церкви — раскольницу боярыню Морозову. Очень сильно и верно передал Суриков в картине ощущение движения: кажется, что слышишь скрип полозьев от уходящих розвальней, в которых бунтарку везут на допрос. Замечательно увидено и выражено ощущение живой природы: влажный зимний день, глубокий след от полозьев в рыхлом снегу, скрюченные от холода пальцы ног босого юродивого, пар от дыхания.

За личной трагедией боярыни Морозовой художник сумел разглядеть историческое движение в народе против существовавшего тогда и опиравшегося на церковь социального строя.

Но, пожалуй, самое близкое художнику по духу и значительности замысла — полотно «Покорение Сибири Ермаком» (1895, Русский музей, Ленинград).

Три года Суриков по крупицам собирал исторические и бытовые детали из жизни минусинских татар, хакасов и остяков, в казачьих станицах искал образы своих предков — донских казаков, пришедших с Ермаком в Сибирь. Картина глубоко патриотична, она рассказывает об одном из знаменательнейших моментов истории России. Главное действующее лицо в картине, как и во всех произведениях Сурикова,— народ. Художник не отделяет Ермака от его войска. По-иному изображен татарский хан Кучум. Во всей группе всадников, расположившейся высоко над обрывом вокруг хана, выражение полной растерянности.

Так же блестяще разрешает Суриков тему патриотического подъема в картине «Переход Суворова через Альпы» (1899, Русский музей, Ленинград). Картина не случайно скомпонована в высоту, а не в ширину, — это дает возможность зрителю ощутить отвесную пропасть в горах, куда неудержимо скользят русские солдаты. Возле них — любимый «отец-полководец» Суворов. Он командует переходом, он делит с ними все лишения, и ему нельзя не верить. Каждый солдат готов служить отчизне и ему — полководцу Суворову.

В своих исторических полотнах Суриков сумел показать дух времени не через мелкие подробности, не через бутафорский костюм, надетый на натурщика, а через пафос того или иного момента истории. Свобода и независимость всегда влекли Сурикова, и почти все замыслы, воплощенные им в живописи, были направлены против существовавшего в России царского строя.

Умер Суриков в 1916 г. На могиле его лежит мемориальная доска, возложенная народом великому живописцу, который жил его жизнью, преданно его любил и творил для него.

В. М. ВАСНЕЦОВ (1848—1926)

Героев русских сказок и былин — находчивого и смелого Иванушку, грустную царевну Несмеяну, мужественных и добрых богатырей, вещего Олега из пушкинской «Песни» — каждый из нас знает и любит с детства. Эту любовь прививают нам не только книги, но и замечательные картины художника-сказочника Виктора Михайловича Васнецо́ва.

Васнецов родился 15 мая 1848 г. в глухой в те времена Вятской губернии в семье сельского священника. Когда ему исполнилось 10 лет, его отдали в Вятское духовное училище, откуда он перешел в семинарию. Но в училище и семинарии ему было очень скучно, приходилось без конца зазубривать священные тексты. А Васнецов любил родную природу, леса, в которых вырос, любил слушать былины и старинные предания о борьбе народа с врагами, рассказы земляков, побывавших на заработках в больших городах.

С ранних лет будущий художник пытался зарисовать то, что видел вокруг. С годами страсть к рисованию крепла. И в 1867 г. Васнецов, отказавшись от сана священника, отправился в Петербург. Он был принят в Академию художеств и учился настойчиво и упорно.

На 5-й выставке Товарищества передвижных художественных выставок, членом которого впоследствии стал и Васнецов (см. ст. «Русское искусство второй половины XIX в.»), он показал свою картину «С квартиры на квартиру» (1876). ...Старик и старушка с узелками в руках бредут по льду Невы, сопровождаемые единственным другом — собачонкой. Картина написана в сумрачных, хмурых тонах. Художнику удалось передать бесприютность и одиночество этих бедняков в холодном мире. Полотно Васнецова высоко оценил известный критик В. В. Стасов.

Но, несмотря на успех, который имели эта и ряд других работ художника, его не оставляла мысль: он делает не то, что должен, берет не «свои» темы. Его давно интересовала *русская история*, *характеры людей*, живших в далекие времена, народные песни, былины и сказки. «Я всегда был убежден, что... в сказке, песне, былине, драме сказывается весь цельный облик народа, внутренний и внешний, с прошлым и настоящим, а может быть и будущим... Плох тот народ, который не помнит, не ценит и не любит своей истории»,— говорил Васнецов. Эти слова художника определили программу всего его творчества.



В. М. Васнецов. С квартиры на квартиру. 1876. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

В 1880 г. художник показал первую большую картину в новом для него жанре — исторической живописи. Она была навеяна знаменитым «Словом о полку Игореве» и называлась «После побоища Игоря Святославича с половцами» (Третьяковская галерея, Москва). Картину приняли поразному, многие находили ее холодной, бесстрастной. Но кистью художника водила не горечь от поражения русских, а гордость ими, их мужеством. Поэтому в красках нет крови, ужаса, а господствуют

мягкие поэтические тона. Васнецов чувствовал, что наконец нашел «свое», то, что именно он может и должен донести до зрителя.

Через год он написал одну из известнейших своих картин — «А л е н у ш к а». Аленушка — это одновременно и героиня народных сказок, обиженная злыми людьми, и простая крестьянская девушка, горько задумавшаяся над своей трудной жизнью. Печаль Аленушки подчеркнута грустным колоритом картины: темная вода озера, первые желтые листья...

Переход от жанровых работ к народному эпосу повлек значительные изменения в художественных средствах Васнецова: место небольших сдержанно-темноватых по цвету картин заняли монументальные полотна, приглушенные краски сменились чистыми и сочными тонами, подобными распространенным в народном искусстве, национальном орнаменте.

«Я считаю, что в истории русской живописи «Б о г а т ы р и» Васнецова занимают одно из первейших мест»,— писал В. В. Стасов о картине, над которой художник работал почти двадцать пять лет и которую в 1898 г. показал на выставке. Доблестных витязей — защитников народа, славных «не родом, а подвигом», мужественных заступников всех обиженных изобразил Васнецов в своей «Богатырской заставе». Натурой для богатырей послужили художнику простые русские люди.



В. М. Васнецов. Аленушка. 1881. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алеша Попович зорко всматриваются, не грозит ли родной земле опасность, не нужна ли кому помощь. За их плечами — просторы, которые они берегут. Пейзаж в картине тоже вымышленно богатырский. Он как бы обобщает всю красоту северных и среднерусских краев. В «Богатырях» нет ничего грозного, устрашающего. Истинная мощь ведь не в этом. Фронтальная композиция полотна своей широтой, уравновешенностью создает ощущение несокрушимости заставы (картину «Богатыри» можно увидеть в Третьяковской галерее, в Москве).

Художник с детства любил народные сказки. На сказочные сюжеты, кроме «Аленушки», он написал еще много картин, среди них — «И в а н - ц а р е в и ч н а с е р о м в о л к е» (1889), «С к а з к а о с п я щ е й ц а р е в н е» (1900—1926; первая — в Третьяковской галерее, вторая — в музее Васнецова в Москве). Подчас художник вкладывал в веко-

вые сказочные сюжеты иносказательный смысл. Так, предполагается, что в «Сказке о спящей царевне» он аллегорически изобразил как бы уснувшую Россию, которая должна стряхнуть с себя оцепенение.

Картины Васнецова знают почти все. Гораздо меньше известны его другие работы — монументальные росписи, архитектурные проекты, театральные декорации. Между тем и в этих областях его талант проявлялся очень интересно.

Первым архитектурным опытом Васнецова была небольшая церковь-усыпальница в любимом Абрамцеве, имении его друзей Мамонтовых под Москвой. Она построена в стиле северных русских церквей, с их строгостью, простотой линий, устремленных ввысь. По его эскизам выполнены и мозаики внутри церкви.

Васнецову выпала честь спроектировать в 1900-е годы фасад Третьяковской галереи. К этой работе он отнесся с особым интересом и сумел передать в ней дух веков и национальный характер (см. стр. 256).

Виктор Васнецов был одним из первых художников, начавших писать для театра. Его работа в театре совпала со временем, когда никого уже не удовлетворяли безликие незатейливые декорации, одинаково легко приспосабливаемые к абсолютно разным спектаклям. В 1881 г. он создал эскизы декораций и костюмов к «Снегурочке» А. Н. Островского для домашней сцены Мамонтовых. Зрители были потрясены фантастичностью, богатством выдумки и в то же время исконно русскими мотивами, пронизавшими все оформление спектакля.

В 1883—1893 гг. художник отдавал все силы трудному делу монументальной росписи. У Васнецова было редкостное понимание истории. Именно это помогло ему выполнить очень сложную и незнакомую работу: написать для Исторического музея в Москве большое панно «Каменный век», найти верные характеры людей, детали изображения.

В. М. Васнецов умер в Москве 23 июля 1926 г. «Я только Русью и жил» — эти слова художника полностью определяют смысл и значение его творчества.

■

РУССКОЕ ИСКУССТВО КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX в.

Касаткин, Сергей Коровин, Борисов-Мусатов, Лансере, Бенуа, Константин Коровин, Рябушкин, Кустодиев, Архипов, Малявин, Юон, Голубкина, Шехтель

В конце XIX — начале XX в. в русском искусстве произошли важные перемены, вызванные изменениями в самой жизни. В России быстро развивался капитализм, разорялась деревня, рос рабочий класс. Страна неуклонно шла к революциям, которые завершились Великим Октябрем.

Все эти перемены, происходившие в стране, отразились в творчестве художников. Принадлежавший к младшему поколению передвижников **Николай Алексеевич Каса́ткин** (1859—1930) впервые в русском искусстве сделал героями своих картин промышленных рабочих, углекопов, увидев в них новую общественную силу («Углекопы. Смена», 1895; «Шахтерка», 1894), а **Сергей Алексеевич Коро́вин** (1858—1908) в картине «На миру» (1893) показал, как издеваются над бедняком деревенские богачи.

На смену старым темам и идеям художники выдвигали новые. Они начали связывать свои надежды на освобождение страны с тем необоримым стремлением к свободе, которое видели в народе, в лучших представителях русской интеллигенции и которое ощущали в самих себе. Они все более ценили в людях выражение внутренней независимости, силы и смелости духа и именно такими качествами наделяли своих героев. Для них были дороги разные оттенки человеческого настроения, яркость и обаяние творческой одаренности, душевная чуткость и дерзость свободной мысли.

В отдельных очерках нашего тома, посвященных Левитану, Серову и Врубелю, рассказано, как эти мастера отражали в своих произведениях новые темы русского искусства. В проникнутой лирическим чувством природе у Левитана, в талантливых и полных творческого воодушевления героях Серова, в протестующих и трагичных персонажах Врубеля нашли выражение лучшие черты русского искусства конца XIX — начала XX в.

В чудесной картине **Виктора Эльпидифоровича Бори́сова-Муса́това** (1870—1905) «Водоем» (1902; см. илл., стр. 256—257) фигуры двух девушек в старинных платьях у тихой воды воспринимаются как воспоминания о далеком прошлом. И в то же время здесь с поэтической искренностью передано бережное восхищение художника душевной чистотой и незащищенной хрупкостью его героинь.

Преклонением художников перед свободными и творческими человеческими силами объясняется и их благоговейное отношение к самому прекрасному созданию человека — искусству. В искусстве художники находили ту полноту жизни, осмысленность и духовную независимость, которой все меньше становилось в самой жизни, скованной гнетом самодержавия и буржуазной пошлостью. В самом конце XIX в. группа петербургских художников — А. Н. Бенуа, К. А. Сомов, Е. Е. Лансере, М. В. Добужинский и некоторые другие — начала издавать журнал «Мир искусства».

Мир творчества, искусства с его фантазией и тонкостью они противопоставляли миру мещанской обыденщины, полному грубости и скуки. Одновременно они резко выступали и против искусства передвижников с его привязанностью к повседневным бытовым событиям, находя произведения этих художников слишком прозаическими и прямолинейными.

Стараясь создать свой особый художественный мир, деятели «Мира искусства» увлеклись театром. Костюмы и декорации, созданные А. Н. Бенуа, К. А. Коровиным или А. Я. Головиным, превращали театральное представление в праздничное зрелище, исполненное поэтического очарования. О многих превосходных декорациях тех времен мы можем судить, к сожалению, лишь по тем предварительным эскизам, по которым в театре шили костюмы и украшали сцену. Однако представление о том, каким хотели видеть художники «Мира искусства» действие на сцене, дают их станковые картины, во многих из которых реальная жизнь казалась тем же театральным представлением. Изображая сценки из придворной жизни России и Франции XVII и XVIII вв. (например, «Прогулка короля» А. Бенуа), художники относились с оттенком иронии и к своим героям, и к своему увлечению этими героями. Но их привлекали изящество и праздничность, которых так мало было в повседневности, и они стремились воссоздать их на театральных подмостках. Типичный пример — картина **Евгения Евгеньевича Лансере́** (1875—1946) «Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе» (1905, Третьяковская галерея, Москва), где фигурки выглядят кукольными, деревья и царскосельский дворец — игрушечными и в то же время все вместе привлекает живой и поэтичной выдумкой художника.

Другой сферой творчества, в которой увлеченно работали мастера «Мира искусства», стала книжная графика. Они старались оформить и свой собственный журнал, и другие выпущенные ими издания, используя лучший опыт прошлых времен, в частности опыт прекрасных русских изданий начала XIX в.— пушкинской поры.

В напряженное и трудное время, когда передовые люди вновь и вновь задумывались о судьбах России, о величии и трагизме ее истории, **Александр Николаевич Бенуа́** (1870—1960) создал свои прославленные иллюстрации к «Медному всаднику» А. С. Пушкина (1903—1922) — поэме, в которой великий поэт размышлял о тех же вечных для России вопросах. Бенуа удалось очень полно отразить атмосферу пушкинского повествования, особенно в сцене, где на фоне ночного города за бедным Евгением огромной черной тенью мчится исполинский всадник (см. т. 11 ДЭ, илл., стр. 266).

Преклонение художников «Мира искусства» перед свободой внутренних сил человека проявилось и в их станковых произведениях. Радость, красота и яркость жизни стали содержанием талантливых станковых картин **Константина Алексеевича Коро́вина** (1861—1939). В этом легко убедиться, глядя на его широко написанные пейзажи, например «Зимой», полный артистического блеска и непринужденности этюд «Парижское кафе» (обе картины в Третьяковской галерее, Москва) или на его красочные поздние натюрморты.

Устремления мастеров «Мира искусства» были по-новому развиты и художниками, объединившимися в последнее предреволюционное десятилетие в группы «*Голубая роза*» (М. С. Сарьян, П. В. Кузнецов, Н. Н. Сапунов) и «*Бубновый валет*» (П. П. Кончаловский, И. И. Машков, А. В. Лентулов, Р. Р. Фальк; см. статьи «М. С. Сарьян» и «П. П. Кончаловский»). В натюрмортах «бубновалетовцев» предметы предстают словно преображенными творческой энергией художника. Кисть живописца становилась в этих картинах полноправным действующим лицом, напористо и властно строя ком-



К. А. Коровин. Зимой. 1894. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

позицию полотен, выявляя объемы вещей и напряженную весомость их цвета. Проповедуя на словах лишь «чистую живопись», далекую от общественной борьбы, эти художники на деле были проникнуты тем же пафосом творческого дерзания, который все более окрашивал духовную жизнь России накануне революции. Особенно ясно эта черта проявилась в искусстве К. С. Петрова-Водкина (см. ст. «К. С. Петров-Водкин»).

На революционные события 1905 г. русские художники откликнулись очень активно. Многие из них делали рисунки для сатирических журналов, в которых разоблачали самодержавие и его запятнанных народной кровью слуг. Одно из самых ярких произведений этого периода — рисунок В. А. Серова, показывающий расправу царских войск с демонстрацией (см. ст. «В. А. Серов»), а также рисунок М. В. Добужинского, изображающий петербургскую улицу после расстрела демонстрации: брошенная кукла, окровавленная стена дома...

Но раздумья русских художников о судьбах страны и народа в настоящем неизбежно приводили к мыслям о прошлом, об исконном национальном облике народа.

Стремление постичь национальное своеобразие и национальные корни народной жизни было важнейшей темой, развивавшейся в это время в русском искусстве наряду с темой духовной и творческой свободы человека. Предчувствуя наступление революции, предвидя в будущем России «неслыханные перемены, невиданные мятежи» (А. Блок), русские художники жадно искали подтверждение и оправдание этому в национальном характере русского народа. Осознавая исторический путь России, художники неизменно ощущали, что народ полон неиссякаемых сил, стихийной мощи, и с этими народными качествами соединяли свои лучшие мечты и надежды.

Картины русского прошлого во всей его колоритной самобытности представали перед зрителем в исторических полотнах **Андрея Петровича Ря́бушкина** (1861—1904). В картине «Свадебный поезд в Москве (XVII столетие)» (1901, Третьяковская галерея, Москва) это прошлое кажется лирически светлым и праздничным. Проносится свадебный поезд — ярко-красные санки и всадники в нарядной красочной одежде.

В России начала XX в. такой старорусский

пейзаж и такую красочность можно было еще отыскать, пожалуй, лишь в провинции. Туда и обращался за темами для своих картин **Борис Михайлович Кусто́диев** (1878—1927). Он изображает то ярмарки с разноцветными лотками и грудами пестрых товаров, то русские масленицы с ездой на тройках, обындевевшими деревьями и голубыми и розовыми небесами.



Б. М. Кустодиев. Ярмарка. 1908. Бумага, гуашь. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Но основная масса живописцев, и особенно члены возникшей в это время значительной художественной группировки «Союз русских художников», искала нетронутый образ России или в архаических народных типах — таковы, например, разодетые деревенские девушки в картинах **Абрама Ефимовича Архи́пова** (1862—1930) и **Филиппа Андреевича Маля́вина** (1869—1940),— или в русском пейзаже.

В «Мартовском солнце» (1915) **Константина Федоровича Ю́она** (1875—1958) обжитая человеком природа полна весеннего движения и жизни. Мальчишки скачут на лохматых лошадях, а деревья словно расправляют ветви после зимнего сна, купаясь в освеженном воздухе и лучах предзакатного солнца. С этой работой контрастирует «Осенний пейзаж» М. В. Нестерова (см. ст. «М. В. Нестеров»), где природа предстает безлюдной и строгой, а зеркальная гладь неподвижной воды повторяет очертания берега с молчаливо застывшим лесом.

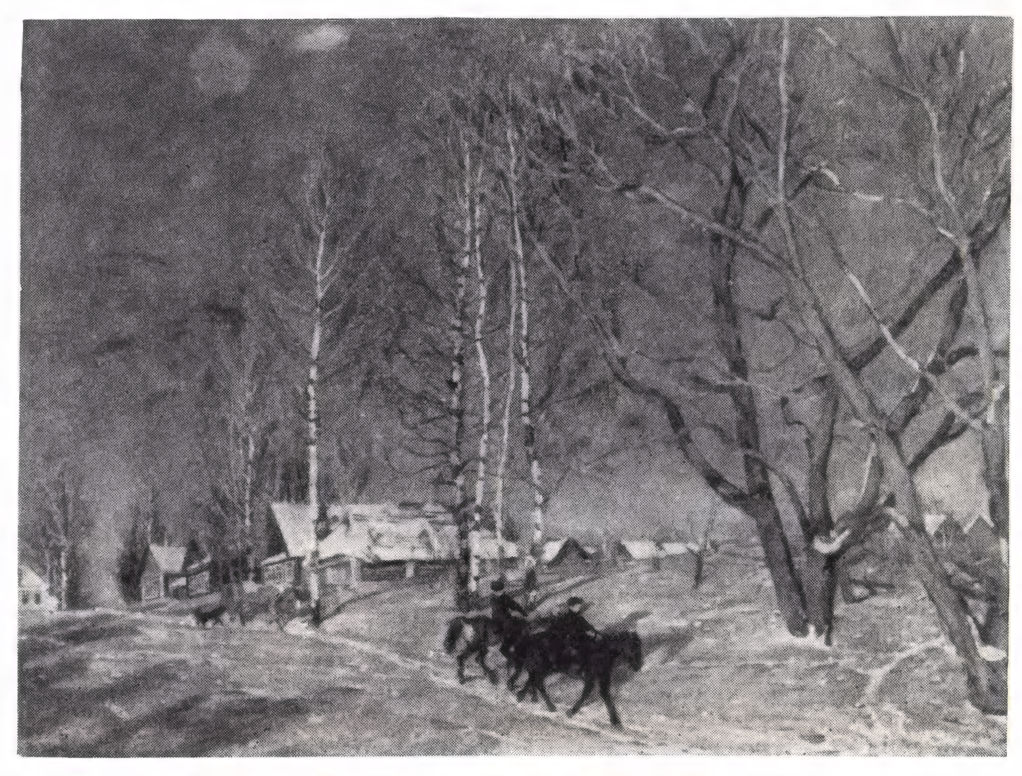
В скульптуре конца XIX — начала XX в. развивались те же течения, что и в живописи и графике. В портретах замечательного скульптора **Анны Семеновны Голу́бкиной** (1864—1927), как и в живописных портретах В. А. Серова, мы встречаем образы людей, отмеченных творческой одаренностью и духовным богатством. Глядя на вырезанный из дерева бюст писателя А. Н. Толстого (1911) или вырубленный из мрамора портрет Л. И. Сидоровой (1910), поражаешься напряженной чуткости лиц изображенных. Кажется, что они обладают каким-то внутренним слухом, позволяющим им всем существом отзываться на слышимую ими «музыку жизни» (оба портрета в Третьяковской галерее, Москва).

Другой большой скульптор тех лет, работающий и теперь,—С. Т. Коненков (см. ст. «С. Т. Коненков») выдвинул тему национального своеобразия и силы.

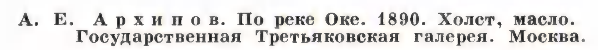
Возникновение этих новых интересов и тем привело к высокому подъему русской скульптуры. Если во второй половине XIX в. скульпторы увлекались главным образом бытовыми сюжетами, то теперь круг их тем значительно расширился. После длительного упадка монументальной скульптуры были созданы превосходные памятники, например памятник Н. В. Гоголю в Москве (1909) Н. А. Андреева (см. ст. «Н. А. Андреев»).

Заметные успехи по сравнению с предыдущими десятилетиями были и в архитектуре. В это время расширилось строительство многоэтажных жилых домов, вокзалов, гостиниц, банков. Проектируя их, архитекторы охотно применяли новые строительные и облицовочные материалы — железо, железобетон, стекло, керамические плитки, а планировку помещений стремились сделать удобной и целесообразной.

На архитектуру начала века повлияло присущее некоторым течениям тогдашнего искусства стремление создавать особый «мир искусства». Тяга к театральности и декоративности сказалась в особенностях нового для той поры архитектурного стиля модерн. Применяя прихотливый орнамент из ползучих и вьющихся растений, украшая здания причудливыми решетками и карнизами, мастера старались добиться ощущения одушевленности и



К. Ф. Юон. Мартовское солнце. 1915. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



А. Е. Архипов. По реке Оке. 1890. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.





И. Е. Репин. Портрет М. Л. Горемыкина и Н. И. Герарда.
Этюд к картине «Заседание Государственного Совета». 1903. Холст, масло.
Государственный Русский музей. Ленинград.

(*К ст. «И. Е. Репин»*)



И. И. Левитан. Март. 1895. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

(*К ст. «И. И. Левитан»*)



М. А. Врубель. Портрет Н. И. Забелы-Врубель. 1898. Холст, масло.
Государственная Третьяковская галерея. Москва.

(К ст. «М. А. Врубель»)



В. А. Серов. Девочка с персиками. 1887. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

(К ст. «В. А. Серов»)

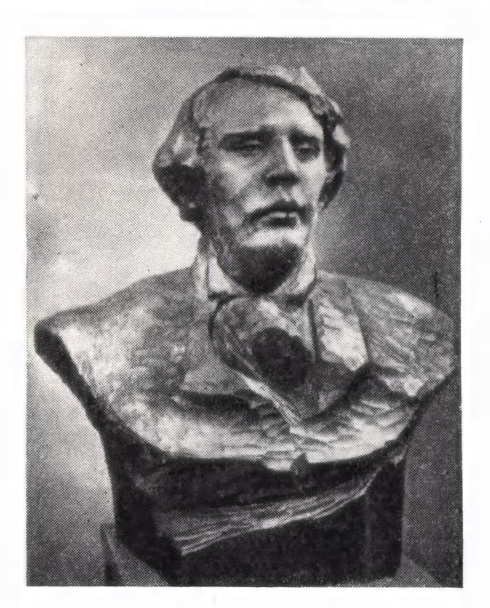
подвижности форм архитектуры. К лучшим образцам стиля модерн относится, например, особняк Рябушинского в Москве, построенный архитектором Ф. О. Шехтелем (см. илл., стр. 47 и ст. «Архитектурные стили»). Несмотря на излишнюю декоративность, этот стиль внес в архитектуру ценный вклад — стремление к продуманному и удобному расположению помещений. А это нашло дальнейшее развитие уже в архитектуре конструктивизма.

Значительно меньше успехов выпало на долю направления, в котором применялись древнерусские национальные формы. Удачными примерами могут служить лишь здание Третьяковской галереи, фасад которой выполнен по проекту художника В. М. Васнецова (см. илл., стр. 256), и церковь Марфо-Мариинской обители в Москве, построенная архитектором А. В. Щусевым. В большинстве же псевдорусских зданий древние формы никак не вязались с требованиями современной жизни, поэтому данное направление и не получило широкого распространения.

В начале века создавались и постройки в формах классицизма. К наиболее интересным постройкам, выполненным в традициях русского классицизма, относятся бывший дом Тарасова на улице А. Толстого в Москве (1909—1910) архитектора И. В. Жолтовского; бывший особняк Половцева в Ленинграде (1911—1913) И. А. Фомина; бывший дом Щербатова на Новинском бульваре в Москве (1911—1913) А. И. Таманяна.

И. И. ЛЕВИТАН (1860—1900)

У русской природы было много певцов. У каждого из них существовали свои любимые места, были свои пристрастия. Пушкин любил псковскую позднюю осень, серебрившую морозом поля; Тургенев воспел росистые рощи Орловщины; Горький — Волгу и поволжские многолюдные города. Художник Венецианов любил писать пажити, затянутые дымкой зноя; Шишкин — сосновые леса; Нестеров — север, холмистую страну с ее полевыми цветами и березками, с ее светлыми водами и блеском прохладного воздуха. Каждый из писателей и художников открывал в русской природе те или иные черты и пытался передать любовь к ним своим современникам и потомкам.



А. С. Голубкина. Портрет А. Н. Толстого 1911. Дерево. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Но редко у кого из художников природа средней России была выражена с такой полнотой, как у Исаака Ильича Левитáна. Почти никто из художников до Левитана не показал глубокого очарования, таящегося в простоте русского пейзажа. Почти никто до Левитана не показал величия наших просторов, скрытую силу наших мягких, подчас как бы затушеванных красок, всю живописность самых обычных вещей — от дождя, моросящего над порубкой, до тропинки, ведущей от колодца к избе.

Вглядываясь в картины Левитана, мы ловим себя на том, что все написанное этим превосходным художником мы много раз уже видели вокруг себя, но не запомнили. Все это проскользнуло мимо нас, как пейзаж за окнами вагона. Сила Левитана заключается в том, что он заставляет всмотреться в природу и передает нам свою любовь к родине. Большинство из нас умеет просто смотреть, тогда как мы должны научиться вглядываться, пристально наблюдать и запоминать. Только тогда мы откроем в окружающей природе такое разнообразие форм и красок, о каком раньше и не подозревали. Вот такому углубленному наблюдению природы учат нас художники, и в первую очередь Левитан.

Левитана можно назвать открывателем красот нашей русской земли, тех красот, что лежат рядом с нами и каждый день и час доступны



И. И. Левитан. Над вечным покоем. 1894. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

нашему восприятию. Возьмем хотя бы солнечный свет, который нас окружает, и проследим влияние этого света на пейзаж.

Вглядываясь в картины Левитана, мы начинаем замечать, что прямой солнечный свет дает одну окраску листве и всем предметам, утренний свет — иную, а свет закатного солнца — совершенно особую. Все разнообразие оттенков света, все световые богатства нашего пейзажа найдены и закреплены на полотнах Левитана — от света, пробивающегося сквозь слой облаков, до света, появляющегося после дождя; от меркнущего света ненастных дней до света, удесятеренного блеском желтой листвы в ясные осенние дни или живого, как бы играющего и плещущего вместе с речной рябью света в ветреный день на реке.

Картины Левитана не только дают наслаждение глазу. Они помогают понять и изучить нашу землю. В них заложено могучее познавательное начало. И наконец, они усиливают нашу любовь к русской природе, к родной стране. Поэтому они могут быть названы патриотическими в самом чистом и высоком значении этого слова.

Любой боец, идущий в сражение за свою страну, представляет себе ее в целом и в частностях. В минуты боя люди часто вспоминают какой-нибудь самый близкий им, самый милый уголок земли. И бьются за всю страну и за него, за этот уголок, чтобы не отдать его на поругание врагу.

Широкое чувство родины рождается из как будто бы незначительных вещей, таких хотя бы, как мостки через речку, старый осокорь, шумящий листьями на ветру, или душистые заросли вереска, забрызганные летним дождем. Все это те крупицы, из которых создается великолепное целое, любимое нами до боли в сердце, то целое, что зовется родиной.

Для того чтобы картина была воспринята с наибольшей силой и полнотой, существует простое правило. Нельзя смотреть много картин сразу. Нужно выбрать одну, две, три и рассматривать их долго, медленно, вникая во все переходы красок, во все подробности, как бы присутствуя вместе с художником в тех местах, которые изображены на картине. Недаром Чехов говорил, что обязательно нужно представлять самого себя среди того пейза-

жа, какой написан художником,— тогда он оживет. Нужно смотреть на картину как на реальный вид за окном своей комнаты.

Нет человека, которому картины Левитана не напоминали бы о милых его сердцу уголках России. У каждого есть своя любимая картина Левитана. Мне, например, ближе всех картина «Золотая осень». Я считаю, что по своей живописности, точности красок и простоте она равна пушкинским описаниям осени. Вся поэзия русской осени, с ее чистейшим прохладным воздухом, с ее затишливыми водами и светлыми далями, с шорохом просвеченного насквозь сентябрьским солнцем золотого листа, воплощена в этой картине с удивительной силой. Вот такой была, должно быть, осень в Болдине, та памятная русская осень, которой мы все благодарны за то, что она оказалась великолепной творческой средой для Пушкина.

При жизни Левитана было принято искать и находить в его картинах различные оттенки грусти, печали и даже уныния. Время было унылое. Оно пыталось окрасить все окружающее в свой цвет. Левитановское уныние — это, конечно, глубочайшая неправда. Как можно назвать печальным художника, раскрывшего все богатство красок русской природы во всей их беспрерывной изменчивости?! Как можно говорить о грусти художника, картины которого пропитаны до последней нитки на холсте любовью к своей стране?!

Правда, иной раз при виде картин Левитана у нас появляется вполне законное сожаление, что мы не можем вот сейчас, в эту минуту, немедленно перенестись в те места, которые изображены на полотне.

О каждой из картин Левитана можно написать исследование и поэму. Описать их невозможно. Их надо видеть. Видеть «З о л о т у ю о с е н ь», с ее глубочайшей синевой небесного свода и золотом опадающих берез. И «Н а д в е ч н ы м п о к о е м», где мастерски передано величавое в своей угрюмости ненастье. И «М а р т», с его блестками тающих снегов (см. илл., стр. 272 — 273). И «С в е ж и й в е т е р», с игрой широкой реки. И «У о м у т а», где все полно той таинственности, которую создает соединение густых зарослей и чистой глубокой воды. И «В л а д и м и р к у»[1], овеянную памятью о поколениях прекрасных русских людей, поплатившихся каторгой за преданность народу.

[1] Картины, которые перечисляет здесь К. Паустовский, написаны Левитаном в течение 8 лет, с 1892 по 1900 г., и хранятся в Третьяковской галерее в Москве.

Любите Левитана! Вглядывайтесь в его картины, и тогда перед вами предстанет вся наша страна во всей ее привольной красоте. И вы полюбите ее еще больше, чем любили до тех пор, пока ее не показал вам этот волшебный художник.

М. А. ВРУБЕЛЬ (1856—1910)

Михаилу Александровичу Вру́белю родители прочили карьеру адвоката. Но страсть к искусству у этого прирожденного живописца была столь сильной, что уже взрослым, окончив университет, он поступил в Академию художеств. Вместе с Серовым он учился у лучшего педагога того времени — П. П. Чистякова, вместе с Серовым он мечтал о новом искусстве. Но Врубелю не пришлось окончить Академию. В 1884 г. из Киева в Петербург приехал известный историк искусства А. В. Прахов и, по совету Чистякова, увез Врубеля в Киев, поручив ему реставрацию старых фресок и новые росписи в К и р и л л о в с к о й ц е р к в и. В Киеве художник пробыл пять лет. Это был первый высокий взлет его творчества.

Великолепны эскизы, сделанные Врубелем для росписей В л а д и м и р с к о г о с о б о р а в Киеве (1887). Он изобразил в нескольких вариантах сцену оплакивания Христа богоматерью. Не религиозный сюжет интересовал художника. Он думал о выражении человеческих чувств, больших страстей, о людских трагедиях. Его герои обладают гигантской духовной силой.

Лишь немногое из того, что замыслил Врубель в 80-е годы, было им осуществлено. Его проекты были слишком необычны, они не укладывались в привычные нормы. Врубель пугал своей оригинальностью.

Высший расцвет врубелевского творчества относится к 1890 — началу 1900-х годов. В этот период, уже в Москве, художник необычайно широко раскрыл свои творческие возможности. Каких только областей искусства не коснулся его могучий талант! Он писал живописные картины и монументальные панно для особняков богатых меценатов. Создавал архитектурные проекты и делал эскизы для предметов прикладного искусства. Рисовал иллюстрации (лучшие из них — к «Демону» Лермонтова, 1891) и делал книжные знаки для различных изданий. Выступал как театральный декоратор и работал над циклом скульптурных



произведений на сказочные сюжеты. Он даже расписывал балалайки. Но все же самым главным для Врубеля были картины.

Каждому, кто бывал в Третьяковской галерее в Москве, наверное, запомнился «Демон» Врубеля (см. т. 11 ДЭ, илл., стр. 280—281). Художник написал эту картину в 1890 г., выразив в ней всю программу своего творчества. Мятущегося лермонтовского героя, разочарованного, неудовлетворенного жизнью, вечно ищущего, пренебрегающего покоем и уютом, изобразил Врубель на своем холсте. Сидящий демон — словно исполин. Он огромен, его фигура будто вырублена из камня. Художник прекрасно построил композицию картины — фигура кажется устойчивой глыбой. На фоне фантастических цветов, выложенных цветовыми плоскостями, как бы мозаикой, демон кажется неземным, далеким от обычных представлений, к которым привык человек.

Врубелевский образ выражал символ, в котором слились воедино тоска по красоте и мечта о человеческом счастье, которое трудно найти на земле. Этот образ можно было воплотить только теми средствами, которые использовал художник. Его живопись всегда необычна. Краски его горят, как драгоценные камни, словно светятся изнутри. Фигуры в его картинах кажутся огромными. Его герои уподоблены героям древних мифов.

Почти во всех картинах Врубеля фантастика переплетается с реальностью. Вглядываясь в натуру, скрупулезно изучая ее, преклоняясь перед красотой реальной жизни, он вместе с тем хочет видеть в явлениях действительности нечто большее, чем то, что в них заключено. Он поднимает свои образы над повседневностью. Эта черта врубелевских произведений ярко выражена в картине «Ночи» (1900, Третьяковская галерея, Москва). ...Горят красными шарами цветы чертополоха. Они словно светятся изнутри и зажигают ночной пейзаж причудливыми отблесками. Настороженно и тревожно движутся кони, а возле них — не то человек — пастух или конокрад, не то леший. Вся сцена кажется и реальной и одновременно сказочной. Могучая фантазия художника как бы одушевляет природу, заставляет ее жить своей таинственной, не разгаданной человеком жизнью.

Столь же фантастичен врубелевский «Пан» (1899). На фоне вечернего пейзажа с деревьями,

М. А. Врубель. Испания. 1894. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

красным серпом месяца, речкой, вьющейся между кустами, он словно вырастает из-под земли, соединяясь с ней, как некая часть природы, наделенная мыслью, даже мудростью, светящейся в прозрачных голубых глазах. Когда смотришь на картины «К ночи» или «Пан», чувствуешь близость этой природы, ощущаешь себя захваченным ею, подчиненным ее могучим и властным силам.

Даже когда Врубель писал портреты конкретных лиц, он старался преобразить своих героев, наделить их страстями, внутренней энергией. Это ясно видно, например, в портрете С. И. Мамонтова (1897, Третьяковская галерея, Москва) — известного мецената, любителя искусств. Фигура его дана в сложных поворотах, глаза сверкают, лучи света выхватывают из тьмы части лица и корпуса. В композиции царит неустойчивость, которая подчеркивает ощущение тревоги, напряженности, драматизма.

Лишь в одном портрете Врубель целиком подчиняется натуре — в портрете жены, известной певицы Н. И. Забелы-Врубель (1898). Нежно и тонко выписывает он лицо, заливает светом платье. Ритмом мазков — очень подвижных и трепетных — передает непосредственность восприятия и переживания натуры. В этом портрете царит легкость, красота, какая-то безмятежность, столь редко свойственная врубелевским образам (см. илл., стр. 272—273).

Жизнь Врубеля была трудной. Он метался, не находя в действительности подтверждения своим идеалам. Неудовлетворенный, он терзал себя и своих близких. В последние годы тяжелая болезнь нарушила творческое развитие художника. После 1902 г. он уже почти не брался за кисть и занимался только рисунком.

Последние рисунки Врубеля раскрывают все величие таланта этого замечательного живописца и графика. Они очень просты по мотивам: художник зарисовывал то, что видел вокруг себя в тех больницах, где приходилось ему проводить годы. Больные, собирающиеся в круг за шахматами, врачи, вещи повседневного обихода — графин, стакан, простыня — вот круг сюжетов Врубеля. Но в этом простом он открывает большой внутренний смысл. Его предметы наделяются «душами», они словно способны чувствовать, в них скрыта страсть.

Последние годы Врубеля были мучительными. Лишившись рассудка, потеряв зрение, он неотвратимо шел к гибели. К этому времени в представлении современников Врубель уже превратился в классика. Некогда не признанный, он дожил до своей славы. Но она не могла уже принести радость больному художнику. Врубель умер в 1910 году.



М. А. Врубель. Пан. 1899. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

В. А. СЕРОВ (1865—1911)

Еще при жизни В. А. Серова, а тем более после его смерти историки искусства и художники спорили — кто же Серов: последний живописец старой школы XIX в. или представитель нового искусства? Правильней всего на этот вопрос было бы ответить так: и то и другое. Серов традиционен; в истории русской живописи его можно было бы назвать сыном Репина. Но ведь подлинные продолжатели традиций не останавливаются на месте, а идут вперед и ищут. Серов искал больше, чем другие. Ему неизвестно было чувство удовлетворенности. Он был все время в пути. Поэтому он и стал тем художником, который органично соединил искусство XIX и XX столетий.

Валентин Александрович Серóв родился в 1865 г. в семье известного русского композитора и музыкального критика. Он рос среди людей, для которых самым главным в жизни было искусство. Он рано начал учиться рисовать, учился у многих художников (у австрийского художника Кёппинга, у Репина, в Академии художеств у Чистякова), рано выучился и стал самостоятельным. В 20 лет он бросил Академию, а в 22—23 года стал известным живописцем — автором великолепных картин «Девочка с персиками» (1887) и «Девушка, освещенная солнцем» (1888; обе в Третьяковской галерее в Москве; см. илл., стр. 272—273).

Уже в этих картинах молодой Серов выступил как новатор. Его живопись словно улыбалась, радуясь солнцу и воздуху, горела чистыми, ничем не загрязненными красками. Он воспевал юность, красоту, как он сам говорил — «отрадное», и не хотел думать о людских несчастьях, о трудностях жизни. Как никто до него, Серов раскрывал в этих картинах красоту окружающего мира.

В 90-е годы пришла зрелость — отточенное мастерство, артистизм, глубокое понимание жизни. Серов работал в это время в разных жанрах. Он с увлечением писал деревенские сценки в пейзаже — мальчика-пастушка, сидящего на жнивье, и лошадей, бродящих вокруг («Октябрь. Домотканово»), молодую крестьянку возле лошади («Баба с лошадью»), крестьянку, едущую в телеге («Баба в телеге»). В этих сценах, очень простых по мотиву, тишина и великий покой, великая гармония скромной неповторимо русской природы. (Все три картины в Третьяковской галерее в Москве.)

Серов писал и парадные портреты — знатных дам, разодетых в великолепные платья, великих князей, аристократов. Писал скромные детские портреты, выражая в них всю непосредственность детских характеров и переживаний. Но самыми любимыми героями Серова стали в это время люди творческого труда — художники, писатели, артисты. Способность творить Серов считал высшим проявлением человеческого в человеке. Поэтому художник всегда искал в человеке творца, артиста. Этот артистизм натуры составляет, например, содержание портрета Константина Коровина (1891, Третьяковская галерея, Москва). С портрета на нас смотрит с улыбкой добрый красивый человек, тонкий, зоркий живописец. Серов раскрывает его характер, заостряет художническое начало: свободу от норм и канонов, какую-то особую легкость, безусловную талантливость. Это сквозит в каждом жесте, в каждой детали, в каждом движении.

Образ человека-творца с годами становится в творчестве Серова все более значительным и ярким. Высшей точки этот образ достигает в портретах 1905 года — года первой революции в России. В это время Серов пишет Горького — великого пропагандиста новых идей, писателя — в одежде мастерового (Музей А. М. Горького, Москва). Рисует углем Шаляпина — щедро, беспредельно одаренного, рассыпающего искры своего таланта артиста (Третьяковская галерея, Москва), создает портрет Ермоловой — знаменитой трагической актрисы (см. илл., стр. 527). В портрете Ермоловой идеал Серова выражается наиболее полнокровно и ярко. Перед нами поистине свободный творец, способный нести людям слова правды, красоты, то великое счастье, которое дает искусство. Серов построил этот портрет по законам монументальной формы — строго, торжественно, без лишних деталей, максимально упростив цветовые отношения, достигнув предельной выразительности силуэта фигуры. Это — произведение большого стиля. Если прежде художник стремился создать впечатление непосредственности, даже случайности своего взгляда на натуру, то теперь как бы показывает нам, что он все строго рассчитывает, «отмеряет». Большой стиль становится в его творчестве выразителем больших идей и чувств.

В своих поздних портретах (Морозова, 1902; Гиршмана, 1911; Орловой, 1911; первые два в Третьяковской галерее в Москве, третий — в Русском музее в Ленинграде) Серов особенно смело заостряет характеры, пре-



В. А. Серов. Портрет О. К. Орловой (фрагмент). 1911. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград.

увеличивает какие-то черты во внешнем и внутреннем облике человека. Не случайно многие современники Серова боялись позировать ему, хотя и мечтали иметь портрет, исполненный кистью мастера.

В последнее десятилетие своей жизни, словно повинуясь пафосу того общественного подъема, который переживала Россия, Серов стремится говорить такими образами, которые звучат в полную силу, в которых чувствуется законченность классического искусства. Маленькая картина 1907 г. «Петр Первый» построена так, что напоминает фреску. В ней все подчинено выражению великого порыва Петровской эпохи — эпохи страшной, но величественной, жестокой, но революционной (Третьяковская галерея, Москва).

О возрождении «в новом издании» классического стиля Серов думал и тогда, когда работал — в самые последние годы жизни — над картинами на античные сюжеты. Изображая мифологическую сцену похищения быком — Зевсом Европы или сцену из Гомера — «Одиссей и Навзикая», Серов думал о гармонии человека и мира, о красоте античной легенды, по-детски наивной, но просветленной, о живой, а не затертой многими поколениями бездарных художников классике.

Не только в живописи, но и в рисунке Серов достиг в последнее десятилетие творчества своеобразной классичности. Его поздние рисунки на редкость «экономны». Иной раз Серов не прибегает ни к штриховке, ни к так называемой затирке, он оставляет лишь один контур, которым смело и выразительно очерчивает фигуру или предмет. Эти линии в серовских рисунках красивы сами по себе. Они сообщают тем образам, которые воссоздает Серов, какой-то особый артистизм, изысканность, большую утонченность (см. илл., стр. 34).

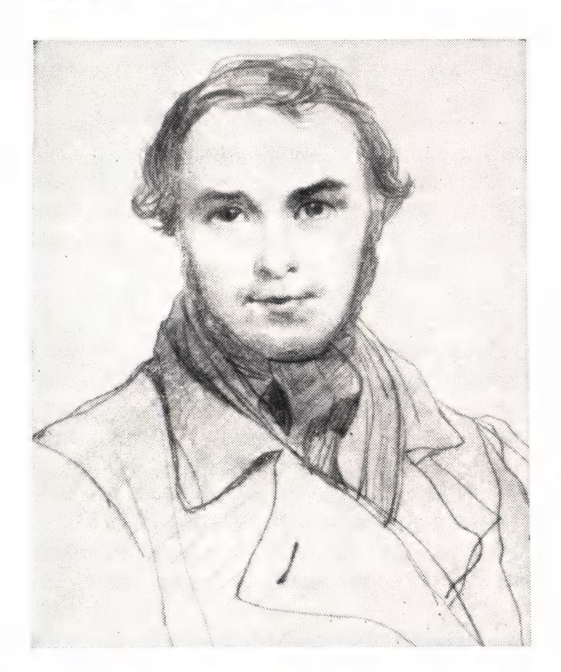
Валентин Александрович Серов прожил немного. Он умер 46 лет. Но он успел сделать столько, что его творчества хватило бы на многие художнические жизни.

■

ИСКУССТВО НАРОДОВ РОССИИ XVIII — НАЧАЛА XX в.

Если вы когда-нибудь будете в Киеве или Львове, то обязательно посмотрите: в Киеве — Андреевскую церковь (1740—1750), построенную архитектором **И. Мичу́риным** по проекту **В. Растре́лли**, а во Львове — собор св. Юра (1745—1780) архитектора **Б. Мере́тина.** Кажется, что они не сложены, а вылеплены из камня руками умелых скульпторов — так живописны и причудливы их формы. Нарядно и внутреннее убранство этих церквей — там много резьбы и скульптур. Немало подобных живописных сооружений, созданных в XVIII в., встретим мы в Западной Украине, на Волыни. О великой фантазии украинского народа говорят деревянные церкви — то строгие и простые, то фантастически сложные. Особенно красивы церкви в Карпатах. В долинах, среди гор и лесов, они встают перед путешественником как сказочные терема.

При крупных монастырях (например, при Киево-Печерской лавре) существовали школы иконописи, мастерские, где учились, а потом



Т. Г. Шевченко. Автопортрет. Карандаш. Галерея картин Т. Г. Шевченко. Харьков.

работали граверы. Одним из крупных граверов **Украины** в XVIII в. был **Г.К. Леви́цкий** (1697—1769), отец замечательного русского художника Д. Г. Левицкого (см. ст. «Русское искусство XVIII в.»).

Вплоть до второй половины XIX в. на Украине распространена была профессия бродячего живописца. Эти живописцы расписывали сельские церкви, писали портреты помещиков. Гонорар за работу брали и деньгами и натурой. Так, в одном из соглашений мы читаем, что художник по окончании портрета помещика получит «житной муки 10 пуд... пшеничной муки 4 пуда... деньгами 14 рублей..; на семь вечерей пять свечей».

Особое место в украинском искусстве занимает **Тарас Григорьевич Шевче́нко** (1814—1861), создавший целую серию интересных произведений («Катерина», 1842, Музей Т. Г. Шевченко в Киеве; серия офортов), в которых он, как и в своей поэзии, протестовал против бесчеловечного угнетения крестьян. Среди лучших произведений Шевченко — серия «Притча о блудном сыне» (1856—1857) — откровенный, правдивый рассказ о жестокости жизни в царской России, об ужасах солдатчины. Учился Шевченко у известного русского художника К. П. Брюллова. Нравились ему и картины А. Г. Венецианова. Но, кроме этих русских мастеров, большое влияние на его творчество оказало народное украинское искусство: картины Шевченко часто напоминают живописные лубки.

Во второй половине XIX в. огромное влияние оказывают на украинских художников передвижники (см. ст. «Русское искусство второй половины XIX в.»). Украинские художники, последователи этого движения, объединились вокруг Киевской рисовальной школы художника Н. И. Мурашко (1844—1909), а также создали в Одессе **Товарищество южнорусских художников.**

Влияние передвижников очень велико было в это время и в **Молдавии.**

В XIX в. **Белоруссия** была одной из самых отсталых окраин в Российской империи. Художественная жизнь в ней почти заглохла, исчезло даже прежде очень популярное искусство гравюры. Талантливые люди уезжали в Петербург, Москву, Варшаву или Вильно (Вильнюс) и уже не возвращались на родину. Лишь в конце XIX в. в Витебске открылась художественная школа Ю. М. Пэна, из которой вышел ряд крупных мастеров. Но жизнь разбросала их по всему свету. Многие вынуждены были уехать из царской России в другие страны. Большинство из них поселилось во Франции.

Знакомство со столицей **Литовской ССР** Вильнюсом обычно начинают с площади, где стоят ратуша и катедрал—собор (1777—1801), построенный архитектором Л. Стуока-Гуцявичюсом. В это время город был крупным центром культуры. Здесь существовал университет и при нем художественная школа, в которой преподавали известные мастера П. Смуглявичюс, И. Рустемас. В 1831 г. Литву, Белоруссию и Польшу охватило восстание против царизма. Его жестоко подавили, началось преследование всего литовского, и в 1832 г. Вильнюсская художественная школа была закрыта. Многие художники уезжали в Петербург и в Польшу. Лишь в 1907 г. организуется Литовское художественное общество. В эти годы работает замечательный художник **Микалоюс Константинас Чюрлёнис** (1875—1911). Он был музыкантом и живописцем. Творчество его — мечта о прекрасном и свободном мире. Он любил народные фантазии и сказки. Его картины (циклы «Сотворение мира», «Морская соната») очень поэтичны, благородны и нежны по колориту.

После Северной войны Эстляндия и Лифляндия (нынешняя **Эстония** и **бóльшая часть Латвии)** вошли в состав Российской империи.

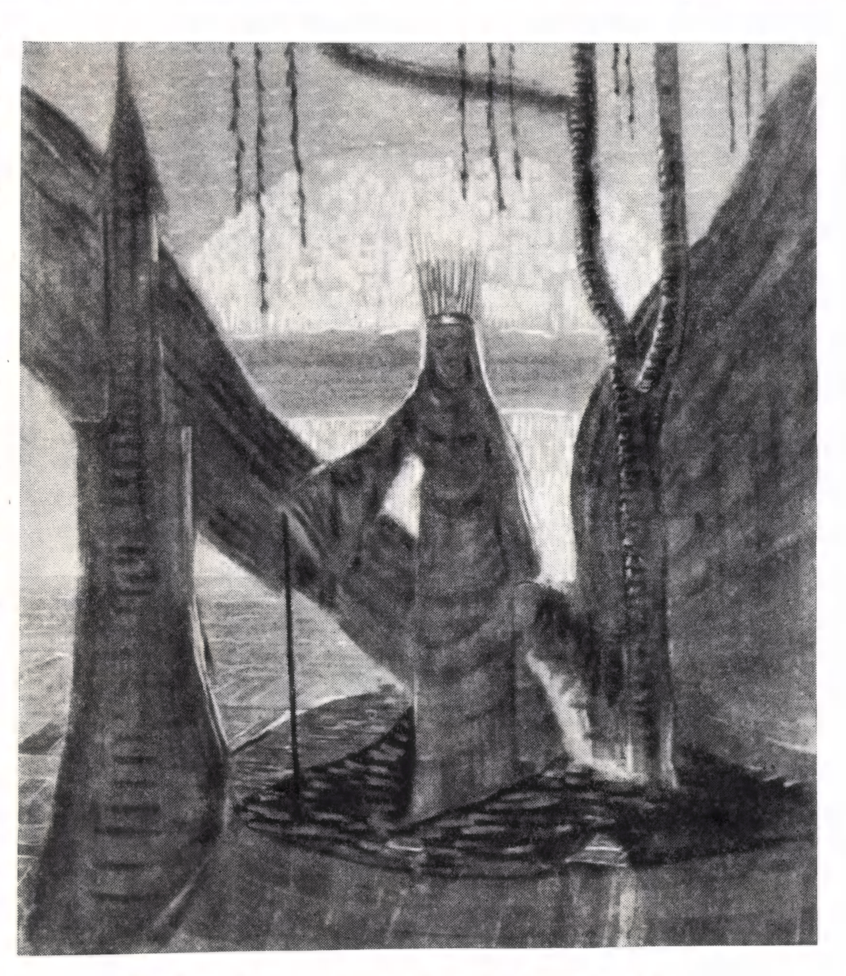
Это был край богатых торговых городов и нищих сел, крестьяне которых нещадно эксплуатировались баронами и епископами. Здесь работало много талантливых зодчих и скульпторов, местных и из разных стран. Они возводили церкви и замки, строили прекрасные архитектурные ансамбли Ревеля (Таллина), Риги, Нарвы, Тарту (см. ст. «Искусство народов нашей Родины в средневековье»).

Но живописцев и графиков среди латышей и эстонцев долгое время почти не было. Регулярно показывать свои работы на выставках они начинают с середины прошлого века. Первым крупным эстонским мастером, завоевавшим известность, был **Иохан Кёлер** (1826—1899). Он писал портреты (портрет отца, 1863, Художественный музей, Таллин) и пейзажи.

В Латвии примерно тогда же выступает художник **Юлий Иванович Фе́ддерс** (1838—1909). Его реалистические пейзажи и картины по манере письма и подходу к жизни близки передвижникам («Кладбище», 1894, Музей латышского и русского искусства, Рига).

Многие из мастеров этого поколения и Эстонии, и Латвии провели бо́льшую часть жизни в Петербурге или в Германии. На родине не было условий для настоящей творческой работы. Деятельность художников последующих поколений более тесно связана с родной землей. Многие из них активно участвовали в борьбе против национального угнетения. Они рассказывали о жизни народа, искали своеобразную форму для выражения своих мыслей. Жизнь крестьян, народные предания — тема творчества **П. Ра́уда** (1865—1930) («Старик с острова Муху», Художественный музей, Таллин). В первое десятилетие нашего века дебютирует крупнейший эстонский скульптор **Я. Я. Ко́орт** (1883—1935) и другие известные мастера.

В Латвии самые серьезные мастера были объединены в обществе «Рукис» («Труженик»). Возникло оно в Петербурге под явным влиянием прогрессивной русской культуры. Сцены современной жизни — основное в творчестве **Я. Ва́льтера** (1869—1932). Большим мастером картины был **Я. М. Ро́зенталь** (1866—1916). С ними же начинал свой творческий путь выдающийся пейзажист **В. Пу́рвит** (1872—1945). Все они брали темы из жизни народа и глубоко и серьезно старались решать их в живописной манере импрессионизма.



М. Чюрлёнис. Сказка. Триптих. Часть 3-я. 1907. Каунасский художественный музей.

С начала XX в. работают многие художники, сыгравшие большую роль и в развитии латышского советского искусства, например скульптор **Т. За́лькалн** (р. 1876).

Для культуры народов **Закавказья** в XIX в. характерно сложное переплетение древнего и нового. Еще работали в духе древних миниатюристов прекрасные мастера. В Нухе в Азербайджане был построен великолепный дворец, стены которого были расписаны в стиле средневе-



Н. Пиросманишвили. Рыбак. Клеенка, масло. Музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси.

ковых построек; одновременно рождалась новая станковая живопись и графика, и происходило это, конечно, под сильным влиянием русского искусства.

Такие художники, как **С. А. Нерсисян** (1815—1884), пейзажист **Г. З. Башинджагян** (1857—1925), исторический живописец и график **В. Я. Суренянц** (1860—1921) в **Армении**, **Г. И. Габашвили** (1862—1936), **А. Р. Мревлишвили** (1866—1933) в **Грузии** и другие, внимательно учились у русских художников. (Работы этих художников можно увидеть в Ереване, в Картинной галерее Армении, и в Тбилиси, в Музее искусств Грузинской ССР.)

Очень интересные мастера начинают свой путь в искусстве на рубеже прошлого и нашего веков, в частности **азербайджанские** графики **А. А. Азим-заде** (1880—1943) и **Б. Ш. Кенгерли** (1892—1922), **армянский** портретист **С. М. Агаджанян** (1863—1940), скульптор **Г. М. Гюрджян** (р. 1892), живописец **М. С. Сарьян** (см. ст. «М. С. Сарьян»), **грузинский** скульптор **Я. И. Николадзе** (1876—1951), учившийся в Париже у крупнейшего скульптора прошлого века О. Родена.

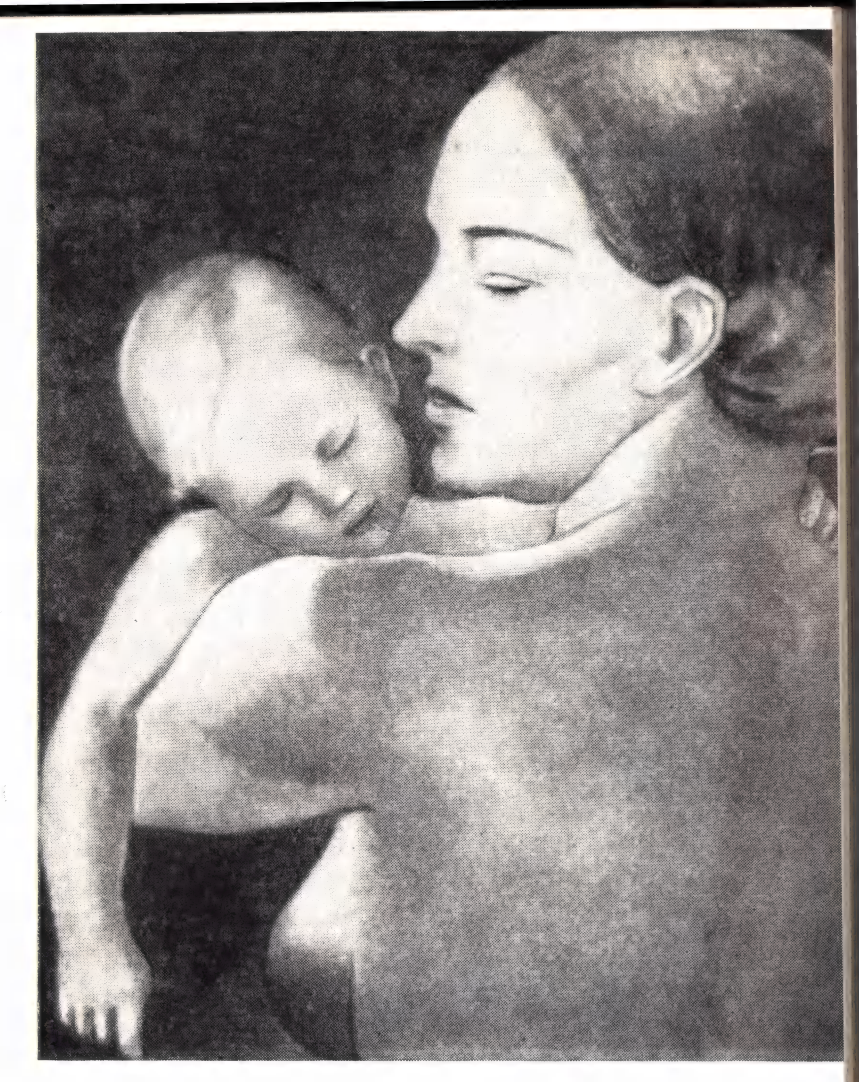
Когда сравниваешь работы мастеров второй половины XIX в. с произведениями художников начала XX в., то сразу понимаешь тот сдвиг, который произошел в их творчестве за полвека. У художников второй половины прошлого века эпизоды из жизни своих народов написаны так, как это написал бы коренной петербуржец или москвич. У художников начала нашего века, не говоря уже об их бóльшем мастерстве, мы чувствуем и национальное своеобразие формы произведений.

Но, пожалуй, больше, чем профессионалов, было в Закавказье художников-самоучек. Самый известный из них — **Нико Пиросманишвúли** (1860—1918). Судьба его трагична. Полуголодный, он за обед рисовал для духанов свои шедевры. Он любил изображать пиры, когда люди веселятся и забывают о своих обидах. Великолепно рисовал Пиросмани (так он иногда подписывался) оленей и медведей, по-человечески грустных и все понимающих... В его творчестве мы узнаем мир, каким представлял его простой человек, умеющий радоваться жизни и грустный, которому все вокруг напоминает о том, как несправедлива жизнь. (Большинство картин Пиросманишвили хранится в Тбилиси, в Музее искусств Грузинской ССР.)

Средняя Азия была еще в начале XX в. как бы оазисом древности. На больших шумных восточных базарах кустари торговали своим удивительным товаром, ныне украшающим музеи, — текинскими коврами, металлическими сосудами, украшениями, шитыми золотом халатами. Эта связь веков особенно сильно чувствуется в наши дни в Хиве (Узбекистан), где и в XIX в. строили дворцы, медресе — такие же, как в средние века (см. ст. «Искусство народов нашей Родины в средневековье»). Стены этих построек сплошь покрыты сложнейшими узорами, переливающимися под палящим солнцем всеми лучами радуги. Однако национального станкового искусства до революции здесь, по существу, не было.

Царизм, проводивший везде колониальную политику, не был заинтересован в развитии культуры отдельных народов. Более того, он всячески сдерживал его. Поэтому столь неравномерна и пестра общая картина искусства народов России этого времени. ■





СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО 1917—1921 гг.

В первую годовщину Октября, 7 ноября 1918 г., строгий классический облик Петрограда, сурового и неуютного в те годы, неожиданно изменился. Огромные живописные панно, многометровые полотнища лозунгов, плакаты «перекроили» мосты, Александровскую колонну, знакомые фасады домов на Невском, на Дворцовой и Театральной площадях.

По улицам над рядами демонстрантов в свинцовом небе развевались красные революционные знамена. Пройдя по всему городу, тысячи людей собрались на площади у Смольного, штаба Октябрьского восстания. Здесь состоялся праздничный митинг. Начался он с открытия памятника Карлу Марксу скульптора А. Т. Матвеева (1878—1960). Весь город в эти дни стал необычайным произведением искусства, прославлявшим революцию. Так случилось, что октябрьские празднества в Петрограде, Москве, Киеве, Витебске, да и во многих других городах, явились одновременно и демонстрацией нового искусства, решительно вставшего на службу революции.

На фотографии: А. А. Дейнека. Мать. 1932. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

И когда лозунгом эпохи стал призыв Маяковского: «Улицы — наши кисти, площади — наши палитры», искусство уже во многом было готово к выполнению этой роли. Из мастерских оно вышло на улицу, чтобы бороться за новую жизнь, превратилось в агитатора, став необходимым стране, как хлеб и уголь. Эта новая роль искусства породила новые виды художественного творчества, выдвинула на первый план те виды, которые обладают способностью агитировать, обращаясь к широким людским массам, которые могут призывать народ к борьбе.

Одним из таких видов искусства стал политический плакат.

Трудно понять без плаката то, что мы обычно называем эпохой военного коммунизма. Несмотря на нехватку бумаги, разруху в типографском деле, плакаты печатались огромными по тем временам тиражами. В безграмотной России плакат успешнее, чем газета, мог агитировать за новую власть, поднимать народ на борьбу. «Ты записался добровольцем?» (1920) — строго обращался к прохожему красноармеец с одноименного плаката Д. С. Моóра (1883—1946). Он призывал немедленно дать ответ. Это было обращение к каждому, кто мог стать в строй. В 1922 г. Моор создал другой знаменитый плакат — «Помоги!», взывавший о помощи голодающим Поволжья. Белая фигура изможденного крестьянина на черном фоне и сломленный колос — вот и весь скупой рассказ художника. Однако он производил огромное впечатление на людей.

По Петрограду расклеивались плакаты В. В. Лéбедева (1891—1967). Они обращали на себя всеобщее внимание, мимо них нельзя было пройти, не остановившись. Яркие, необычные по рисунку и цвету, они страстно агитировали за революцию. Плакаты Моора и Лебедева — броские лозунги, они не требовали расшифровки, не требовали долгого разглядывания. Они были ясны сразу и до конца.

Плакаты другого крупного мастера — В. Н. Дени́ (1893—1946), наоборот, нужно было рассматривать внимательно. Дени очень занимательно и зло рассказывал о контрреволюционерах, капиталистах-толстосумах, попах, кулаках и прочих *бывших*, показывая их страх перед революцией, заставляя зрителей смеяться над ними.

В тяжелые годы гражданской войны плакат был приравнен к штыку. И не случайно на плакатах тех лет внизу есть короткая, но полная смысла надпись: «Тот, кто срывает этот плакат, совершает контрреволюционное дело».

События требовали немедленного отклика, нужно было искусство, которое могло бы стать своего рода изогазетой, доступной каждому. И осенью 1919 г. в витрине магазина, недалеко от нынешнего здания Моссовета, появилось «Окно РОСТА» (Российское телеграфное агентство), нарисованное художником М. Черемных. Вслед за Москвой «Окна РОСТА» стали выпускать в Петрограде (здесь работали В. Лебедев, В. Козлинский и др.), Баку, Киеве и других городах.

Но **самые знаменитые московские «Окна РОСТА» создали М. М. Черемных** (1890—1962) и **В. В. Маяковский** (1893—1930). Они выработали особый, «телеграфный» стиль «окон»: в каждом выпуске было несколько простых лаконичных рисунков, а под ними — короткий, но очень меткий текст. Маяковский вспоминал, как по вечерам он подкладывал полено под голову вместо подушки, чтобы не проспать и успеть нарисовать ресницы колчакам и деникиным в очередное «окно». «Окна РОСТА» даже нередко опережали газету. Это была настоящая война художников против старого мира.

ВОЗЗВАНІЕ

Совѣта Рабочихъ и Солдатскихъ Депутатовъ.

Граждане, старые хозяева ушли, послѣ нихъ осталось огромное наслѣдство. Теперь оно принадлежитъ всему народу.

Граждане, берегите это наслѣдство, берегите картины, статуи, зданія—это воплощеніе духовной силы вашей и предковъ вашихъ.

Искусство это то прекрасное, что талантливые люди умѣли создать даже подъ гнетомъ деспотизма и что свидѣтельствуетъ о красотѣ, о силѣ человѣческой души.

Граждане, не трогайте ни одного камня, охраняйте памятники, зданія, старыя вещи, документы—все это ваша исторія, ваша гордость. Помните, что все это почва, на которой выростаетъ ваше новое народное искусство.

Исполнительный Комитетъ Совѣта Рабочихъ и Солдатскихъ Депутатовъ.

Но не только художники, украшавшие улицы и площади к праздникам, не только плакатисты были агитаторами и борцами. Скульпторы и архитекторы тоже включились в общее дело революции.

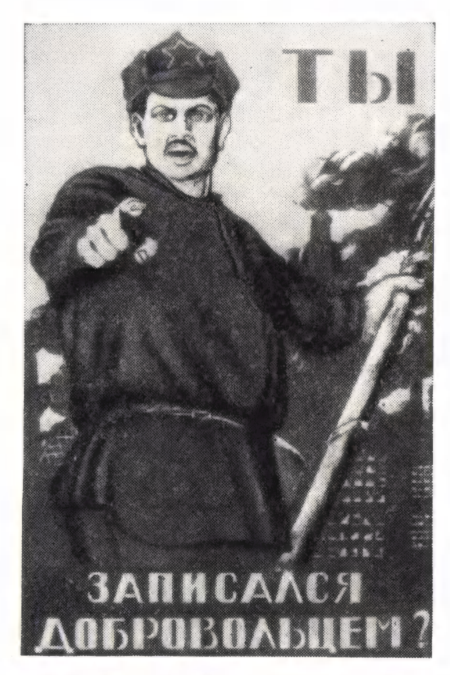
По инициативе В. И. Ленина Советское правительство приступило к пропаганде идей революции средствами монументального искусства. По мысли Ленина, следовало во многих городах Советской России установить памятники или мемориальные доски выдающимся революционерам и деятелям науки и искусства.

Ленинский план монументальной пропаганды, как мы его теперь называем, не ограничивался одной скульптурой. Это была широкая программа агитации средствами искусства. Это и оформление революционных празднеств, и агитпоезда, и агитпароходы, расписанные художниками. Однако наибольшее значение придавалось, пожалуй, установке скульптурных памятников. И скульптура, вообще такой «неоперативный» вид искусства, теперь активно включилась в борьбу за новую жизнь. Трудно было достать гранит и мрамор — ставили памятники из временных материалов. Открытие каждого памятника или мемориальной доски великим революционерам, ученым, деятелям культуры прошлого было важным событием. Собирались многотысячные митинги. В Петрограде и Москве на них иногда выступал В. И. Ленин, мечтавший о том, чтобы улицы и площади социалистического города были украшены памятниками и росписями, пропагандирующими революционные идеи. Нередко выступал и первый нарком просвещения А. В. Луначарский, вместе со своими помощниками много сделавший для того, чтобы все мастера искусства поняли великие перемены в жизни страны и активно включились в эту жизнь.



Окно РОСТА № 393.
Рисунки и текст В. В. Маяковского

Многие произведения тех лет разрушились, но некоторые можно увидеть и сегодня. В Москве, например, у старого здания университета, и поныне стоят памятники Герцену и Огареву скульптора Н. А. Андре́ева (см. ст. «Н. А. Андреев»), у Никитских ворот — памятник К. Тимирязеву скульптора С. Д. Мер-



Д. С. Моор. Ты записался добровольцем? 1920. Плакат.

«ВСЕ ИСКУССТВО — ВСЕМУ НАРОДУ!»

В. В. МАЯКОВСКИЙ



Н. Н. Купреянов. Броневик. 1918. Гравюра на дереве.

Графикам и живописцам, увлеченным агитационной работой, немного времени оставалось на то, чтобы писать картины и резать гравюры. Не хватало и материалов. А главное, очень сложно было иным художникам, раньше далеким от политики, правильно разобраться в происходящих событиях. Одни из них в страхе, что революция разрушит культуру, уехали за границу. Другие внимательно присматривались к новой власти, помогая ей в охране памятников старины и музеев, — это И. Э. Гра́барь, А. Н. Бенуа́, П. В. Кузнецо́в и другие.

Многие крупные графики иллюстрировали книги для массовой народной библиотеки.

Сама эпоха была романтичной, и художники говорили о ней приподнято, необычно. Порывисто, резко изображает Н. Н. Купре́янов (1894—1933) в своей гравюре крушащий все вокруг броневик («Броневик»). Великолепный документ эпохи — альбом зарисовок «Ленин» Н. И. А́льтмана (р. 1889), хранящийся в Музее В. И. Ленина.

Среди живописцев, работавших в те годы, было немало мастеров, принесших в новое, советское искусство традиции старого реализма. Умные и глубокие портреты современников продолжал писать С. В. Малютин. А. Е. Архипов продолжал создавать образы пышущих здоровьем и радостью крестьянских женщин. Но художников все чаще волновали новые темы, и они обращались к событиям времени. Свою картину, изображающую фантастическую планету и символизирующую революцию, К. Ф. Юо́н так и назвал — «Новая планета». С красным стягом в руках, словно былинный богатырь, перешагивая через улицы, ведет большевик рабочий люд в картине Б. М. Кусто́диева «Большевик». И даже в пейзаже А. А. Рыло́ва (1870—1939) «В голубом просторе»,

ку́рова (1881—1952). Сохранились мемориальная доска на Красной площади в Москве «Павшим в борьбе...» С. Т. Коне́нкова (см. ст. «С. Т. Коненков»), памятник на Марсовом поле в Ленинграде Л. В. Ру́днева (1885—1956) и некоторые другие.

Памятники были разные — ведь над ними работали скульпторы всех направлений. Это было, пожалуй, первое общее дело художников всей страны. Порой предлагались самые фантастические проекты. Одним из них (о нем часто пишут в последние годы) был архитектурный агитационный памятник Третьему Интернационалу (1919) В. Е. Та́тлина (1885—1953). В холодной, нетопленой мастерской художника в Петрограде была выставлена для всеобщего обозрения модель четырехсотметровой башни из металла и стекла. В. Татлин хотел, чтобы в этой необыкновенной башне разместились советские учреждения. Вряд ли такой проект можно было осуществить в те годы. Но сам замысел, мечта художника поразительны и очень показательны для того романтического времени.

где над морем, гордо раскинув крылья, летят вдаль белые птицы, чувствуется дыхание свободы. (Все три картины вы можете увидеть в Третьяковской галерее в Москве.)

Гораздо более сложно отражена новая жизнь, строгая и величественная, в картине К. С. Петрова-Водкина «1918 год в Петрограде» (см. илл., стр. 304—305, и ст. «К. С. Петров-Водкин»). И по теме, и по манере живописи эта картина-фреска (на ней изображена простая женщина с ребенком на руках на фоне улицы) напоминает прежние произведения мастера, но вместе с тем ее не спутаешь ни с одним из них. Это именно тревожный и напряженный Петроград 1918 г.

И даже натюрморт — вроде бы далекий от волнений дня жанр, повествующий о жизни вещей, — тоже ведет сейчас рассказ о революционном времени. В 1919 г. И. И. Машко́в (1881—1944) написал «Натюрморт с самоваром» (Русский музей, Ленинград). Казалось бы, что здесь от эпохи героической и суровой? Стоит самовар, холодный, давно не гретый, утюг, давно забывший об углях. Но все это написано так жестко, можно сказать сурово, что вещи начинают говорить о скупом быте, о тяжелом для народа времени. Так же красноречивы и натюрморты Д. П. Штéренберга (1881—1948).

В первые годы революции не только живописцы, скульпторы и графики, но и архитекторы нашли свое место в общем строю. Архитекторы работали над планами реконструкции городов. А. В. Щу́сев (1873—1949) при участии И. В. Жолто́вского (1867—1959) создал планы перестройки Москвы, Ярославля, проекты первых рабочих поселков и городов.

Так разные художники, каждый по-своему, стремились принять участие в строительстве новой жизни...

■

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО 1922—1932 гг.

Кончилась гражданская война. Молодая Советская республика начала великую стройку. И важное место в этом большом деле должно было занять искусство. Двадцатые годы были для искусства бурным временем, временем неумолкающих споров, дискуссий, борьбы направлений, борьбы, в которой выковывался метод социалистического реализма (см. ст. «Искусство социалистического реализма»).

В те годы все художники были объединены в группировки, носившие необычные названия: «*Четыре искусства*», «*Маковец*», «*Круг*», «*Жар-птица*». В моду входили и сокращения. Одно из обществ начала 20-х годов называлось, например, НОЖ — загадочно, а расшифровывалось просто — *Новое общество живописцев*. Но самыми характерными объединениями, много дискутировавшими между собой, были ОСТ (*Общество станковистов)* и АХРР *(Ассоциация художников революционной России)*.

Могут задать вопрос — зачем было создавать специальное Общество станковистов? Однако это было не случайно: многие из сторонников производственного искусства искренне считали, что станко́вые картины не нужны победившему рабочему классу. Они утверждали, что право на жизнь имеет только техническая эстетика. К тому же именно в эти годы стала настоящим искусством художественная фотография (пионерами ее были А. М. Ро́дченко и Л. М. Лиси́цкий; см. ст. «Художественная фотография»), и многим казалось, что она вытеснит картину.

Молодые живописцы, входившие в ОСТ, настойчиво искали новые формы для показа современности в своих станковых картинах. Среди них был и А. Дейнека. Его героическая картина «Оборона Петрограда» (1928) стала одним из самых популярных произведений нашего искусства (см. илл., стр. 295, и ст. «А. А. Дейнека»).

На выставках 20-х годов можно было видеть многие картины *о́стовцев*. Большое число этих произведений вошло в историю советской живописи: «Шар улетел» С. А. Лучи́шкина, «Акробатка» П. В. Ви́льямса, «Аниська» Д. П. Штéренберга (все три в Третьяковской галерее в Москве), а также картины А. Г. Ты́шлера, А. А. Лаба́са и других.

Остовцы больше всего стремились к тому, чтобы их живопись звучала *современно*. Темы индустриального труда, большого города, спорта, мотивы движения, динамичность — вот что характерно для их искусства. Они считали, что *важно не только найти новую тему*, *но и по-новому*, *современно ее решить*.



Г. Г. Ряжский. Председательница. 1928. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Если в работах остовцев привлекает романтика, энергичное, мужественное восприятие современности, то работы áхрровцев сильны своей документальностью. *Их произведения — это точный и правдивый рассказ об эпохе и ее людях.* Ахрровцы продолжали традиции поздних передвижников (см. ст. «Русское искусство второй половины XIX в.»), и не случайно передвижники Н. А. Касаткин, А. Е. Архипов вошли в АХРР, а последний председатель Товарищества передвижных выставок П. А. Радимов стал одним из организаторов АХРРа. Лучшие работы ахрровцев — это и «Председательница» Г. Г. Ря́жского (1895—1952), и скромный портрет писателя Д. А. Фурманова С. В. Малютина (1859—1937), и картины известного советского баталиста М. Б. Гре́кова (1882—1934) «В отряд к Буденному» и «Тачанка», и одна из популярнейших картин того времени «Приказ о наступлении» П. М. Шухми́на (1894—1955). (Все эти картины вы можете увидеть в Третьяковской галерее в Москве.) С АХРРом был связан И. И. Бро́дский (1884—1939), много работавший над картинами о жизни Ленина («Выступление В. И. Ленина на Путиловском заводе», «В. И. Ленин в Смольном», «Выступление В. И. Ленина на проводах частей Красной Армии» и др.).

Остовцы и *ахрровцы* шли от разных традиций, но в одном были единодушны — искусство должно говорить о революционном времени. И это было не только их убеждением. Участники других, менее многочисленных группировок приходили к тому же выводу. Иногда этот путь был сложен, но всегда искренен.

Среди наиболее примечательных произведений 20-х годов мы находим работы художников самых разных направлений и объединений. За редким исключением, они были недолговечны, и художники часто переходили из одного в другое. Объединения распадались, а люди писали картины, работали...

Величие подвига во имя революции показано в картине К. С. Петрова-Водкина «Смерть



М. Б. Греков. Тачанка. 1925. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

комиссара» (1928; см. илл., стр. 299, и ст. «К. С. Петров-Водкин»). О новом строительстве в Закавказье рассказывали полотна П. В. Кузнецова (1878—1968) («Строительство электростанции в Армении»), картины М. Сарьяна (см. ст. «М. С. Сарьян»).

Новые темы находят и такие признанные мастера, как П. П. Кончаловский (см. ст. «П. П. Кончаловский»), И. И. Машков. Так, Кончаловский пишет серию картин о новгородских крестьянах, а Машков — жизнерадостные, очень полнокровные натюрморты («Снедь московская. Хлебы», 1924). Живопись этих художников, сочная, яркая, весомая, передавала оптимистическое ощущение эпохи, служила для молодых образцом мастерства.

В 20-х — начале 30-х годов все более последовательно возрождались и развивались в живописи многообразные традиции старого реализма. Свое место в общем развитии искусства нашли лирические пейзажи И. Э. Грабаря́ (1871—1960), Н. П. Кры́мова (1884—1958), романтические образы природы, созданные А. А. Рыловым, и многое другое.

Даже небольшой перечень имен показывает то большое количество «слагаемых», из которых в 20-е годы вырастала новая живопись.

Так же сложно развивалась скульптура и графика. Во многих районах СССР стоят памятники, воздвигнутые в 20-е годы. Самый известный среди них — памятник В. И. Ленину скульптора И. Д. Шадра, установленный в горной долине на плотине ЗАГЭС, неподалеку от древней столицы Грузии Мцхеты (см. ст. «И. Д. Шадр»). В это же время старейший русский скульптор Н. А. Андреев создает «Лениниану» — серию портретов вождя, документальный и точный рассказ о жизни великого человека (см. илл., стр. 297, и ст. «Н. А. Андреев»). На выставках появляются романтически взволнованные портреты замечательных революционеров работы Б. Д. Королева, великолепные произведения классика русской скульптуры А. С. Голубкиной (см. ст. «Русское искусство конца XIX—начала XX в.»).

В 1927 г., на последнем году жизни, А. С. Голубкина создает произведение, которое убедительно говорит о ее таланте и мастерстве,— это хранящаяся теперь в Третьяковской галерее «Березка».

Широкую известность приобретают и созданные в этом же году работы скульпторов В. Мухиной «Крестьянка» (см. илл., стр. 309, и ст. «В. И. Мухина») и И. Шадра «Булыжник — оружие пролетариата»

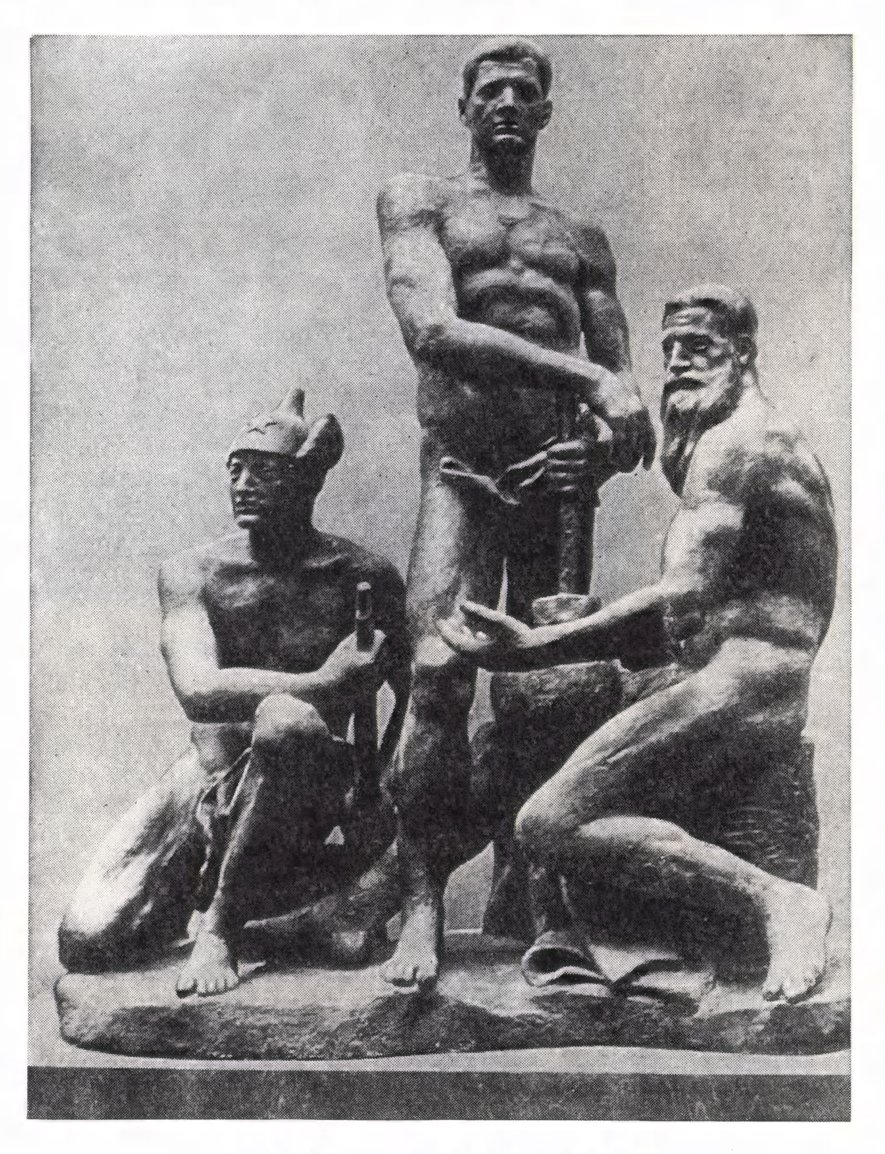


И. И. Машков. Снедь московская. Хлебы. 1924. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

(см. илл., стр. 298). Обе скульптуры были показаны в Москве на выставке, посвященной 10-летию революции. «Булыжник» Шадра вошел в историю советской скульптуры как произведение, выражающее тот пафос борьбы и романтический порыв, которыми было проникнуто искусство 20-х годов.

На выставке, посвященной 10-летию революции, зрители встретились и с новой работой автора памятника Карлу Марксу скульптора А. Т. Матвеева — «Октябрь». Три обнаженные фигуры — рабочий, крестьянин и красноармеец — представители победившего народа. Художник не брал какой-то конкретный эпизод борьбы, а торжественно, возвышенно говорил о единстве трудового народа, о самом величии идеи революции, сделавшей людей свободными. Пластическое решение скульптуры — четкое, лаконичное — заставляет вспомнить о гармоническом искусстве русского классицизма. Ясная по мысли, благородная и простая, она стала символом Октябрьской революции.

В графике 20-х годов было много различных направлений. Но, пожалуй, наибольшую известность получило в то время творчество В. А. Фаворского (см. ст. «В. А. Фаворский») и его учеников. Прекрасный мастер гравюры на дереве, художник-монументалист, выдающийся теоретик и педагог, Фаворский в начале 20-х годов стал влиятельной фигурой в советском искусстве. Наиболее полно он реализовал свой талант в



А. Т. Матвеев. Октябрь. 1927. Гипс. Государственный Русский музей. Ленинград.

Другой график 20-х годов — А.И.Кра́вченко (1889—1940) был художником-романтиком. Его образы возвышенны, героичны.

Есть известное единство в творчестве ряда графиков— рисовальщиков и акварелистов. Овеянная ветром дальних дорог серия рисунков «Железнодорожные пути» и зарисовки рыбаков Каспия Н. Н. Купреянова, так же как и акварели и рисунки П. В. Митурича, Л. А. Бруни, Н. А. Тырсы,— это своего рода небольшие поэтические новеллы, повествующие об изменяющемся облике страны, о душевной красоте ее людей.

Двадцатые годы интересны не только традиционными формами искусства. Тогда возникали новые художественные идеи. Время предложило художнику лозунг: «*Иди формовать жизнь*». Студенты художественных вузов хотели теперь не только уметь писать картины и лепить скульптуры, но и делать нужные людям вещи. Художники мечтали обновить быт людей. Они хотели, чтобы вещи были сделаны в новом, советском стиле: мебель — простой и удобной, одежда — спортивного покроя. Им предстояло интересно, с выдумкой, оформить клубы и библиотеки, украсить новые светлые цехи, площади и жилые кварталы городов.

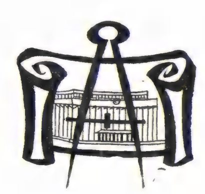
Не случайно среди пионеров нашей художественной промышленности мы встречаем тех, кто в годы гражданской войны с энтузиазмом агитировал своим творчеством за идеи революции: А.М. Родченко, Л. М. Лисицкого, Л. С. Попову, В. Е. Татлина, В. В. Маяковского... Они считали, что «делать вещи» не менее почетно, чем писать картины, что многовековые открытия искусства «надо прикладывать к жизни, к производству, к массовой работе, украшающей жизнь миллионам». Был даже создан специальный Институт художественной культуры (ИНХУК), ставший как бы лабораторией производственного искусства. И успехи худож-

области **книжной графики.** Фаворский утвердил новое представление о книге как о целостном, едином организме, в котором все части взаимосвязаны. Отточенное мастерство Фаворского, его умение проникать в самые глубины жизни, постигать смысл классических произведений литературы сделали его главой целой школы. Большую роль в книжной графике сыграл Л. М. Лиси́цкий (1890—1941), который планировал книгу, строго рассчитывая пропорции каждой страницы, соединяя в одно целое иллюстрации, фотографии и шрифт.

ников, несмотря на новизну дела, на экономические трудности в стране, восстанавливавшей хозяйство после военной разрухи, были поразительны. В 1925 г. в Париже была организована Всемирная выставка декоративных искусств. И тогда неожиданным для многих на Западе оказалось, что у декоративного искусства молодой Советской России можно многому научиться — точности и смелости конструктивных решений, экономичности, красоте простых форм. Уже сам советский павильон, построенный архитектором К. С. Ме́льниковым (р. 1890), на редкость простой и четкий, был как бы прообразом архитектуры будущего.

Новое направление в архитектуре этого времени получило название к о н с т р у к т и в и з м а. Архитекторы работают над проектами рабочих клубов, проектируют парки отдыха, электростанции и заводы. Замыслы И. Леонидова, А. Никольского и других мастеров до сих пор не утеряли своей актуальности. И сейчас в больших городах — Москве, Ленинграде, Харькове — среди новой застройки мы часто встречаем строгие и даже суровые дома 20-х годов. На них нет никаких украшений: ни колонн, ни лепнины. Это скромные кирпичные или серые оштукатуренные дома. Но жить в них хорошо: большие окна, удобная планировка квартир. Сюда переехали из подвалов и трущоб рабочие семьи. О строгой красоте архитектуры тех лет говорят многие сооружения Москвы: и з д а н и е «И з в е с т и й» с рядами огромных окон архитектора Г. Бархина, и д о м н а Н о в и н с к о м б у л ь в а р е архитектора М. Гинзбурга, и з д а н и е Ц е н т р а л ь н о г о с т а т и с т и ч е с к о г о у п р а в л е н и я на улице Кирова французского архитектора Ле Корбюзье, советского архитектора Н. Колли и других, а также стремительное полукольцо п л о т и н ы Д н е п р о г э с а, возведенное по проекту группы архитекторов во главе с В. Весниным (см. ст. «Архитекторы братья Веснины»). Среди известнейших созданий архитектуры тех дней — М а в з о л е й В. И. Л е н и н а архитектора А. Щусева (см. ст. «Мавзолей В. И. Ленина»).

Сложными были пути исканий, которыми шли художники, скульпторы, графики, архитекторы 20-х годов. Не все было гладко в развитии искусства этого переходного и трудного в жизни страны времени, не всегда поиски были удачны. Одним художникам мешал фотографизм — они только регистрировали ход событий, другие предавались крайним экспериментам, третьи не могли ясно выразить свою мысль, четвертые сомневались, нужно ли их искусство. Однако везде — и в Москве, и в Тбилиси, и в Киеве — художники, хотя и поразному, рассказывали об одном и том же: *о героях революции*, *о новой жизни*, которая продолжалась на их глазах и в которой они принимали участие. Искусство этой эпохи — искусство мечты, искусство, устремленное в будущее.



Мавзолей В. И. Ленина

В середине главной площади Советской страны — Красной площади Москвы, окруженной живописными стенами и башнями Кремля и узорчатыми главками собора Василия Блаженного, стоит небольшое здание. На его фасаде крупными буквами написано: «Л е н и н».

...В один из незабываемых траурных дней января 1924 г. в Кремль пригласили известного русского архитектора Алексея Викторовича Щу́сева (1873—1949): народ хочет сохранить облик Ленина для будущих поколений, срочно нужно спроектировать мавзолей.

В эту ночь Щусев не ложился. Уже к утру был готов эскиз, а ко дню похорон великого вождя на Красной площади стояла небольшая деревянная усыпальница. Позже ее заменил деревянный мавзолей, который простоял 5 лет. Стоящее ныне на площади здание из бетона и красного и черного гранита в основном сохранило форму деревянного мавзолея.

На мощном основании, в котором сделан монументальный вход в Мавзолей, покоится ступенчатая пирамида. Ярусное построение Мавзолея своеобразно перекликается с шатровыми башнями Кремля и собора Василия Блаженного. Мемориальный и в то же время торжественный образ Мавзолея, один из уступов которого в дни народных торжеств превращается в главную трибуну страны, придал всей площади новый характер. В цветовой гамме площади Мавзолей, красные и черные камни которого напоминают революционное знамя с траурными полосами, также занял центральное место.

В мемориальный ансамбль вошли монументальные надгробия позади Мавзолея и ниши в древней стене Кремля, где покоится прах выдающихся деятелей Советского государства и международного коммунистического движения.

Подлинное благоговение охватывает посетителя, когда он попадает внутрь Мавзолея, в кубический черно-красный зал, в центре которого установлен хрустальный саркофаг.

Характерно, что памятник решен чисто архитектурными средствами, языком крупных геометрических форм. Архитектор не прибегнул к помощи ни скульптуры, ни живописи. Только буквы на фасаде, складывающиеся в великое имя, чуть-чуть напоминают орнамент.

Выдающийся советский архитектор академик Щусев, крупный знаток древнерусской архитектуры, создал очень много интересных сооружений в разных городах нашей многонациональной Родины. Он автор живописного, напоминающего сказочные терема Казанского вокзала (1913—1926) и динамичного здания Министерства сельского хозяйства (1934) в Москве, Театра оперы и балета в Новосибирске (1944) и Театра им. А. Навои в Ташкенте (1947), здания филиала Института марксизма-ленинизма в Тбилиси (1938), комплекса зданий Пулковской обсерватории в Ленинграде (1952), станций метро и др. А. В. Щусев принимал деятельное участие в разработке генерального плана реконструкции Москвы и других городов. В годы Великой Отечественной войны он составил проекты восстановления и реконструкции разрушенных захватчиками старинных русских городов Истры (1942—1943) и Новгорода (1943—1945). Но лучшее, что Щусев создал за свою долгую творческую жизнь,—Мавзолей В. И. Ленина. В этом скромном и величественном здании зодчий как бы воплотил дорогие людям всего мира черты характера «самого человечного человека» — его простоту и величие, доступность и мудрость.



Архитекторы братья Веснины

Трудно вспомнить в истории архитектуры творческий коллектив, в котором бы способности и особенности отдельных членов столь удачно дополняли и обогащали друг друга, как тот, что составляли родные братья, почти ровесники: Леонид Александрович (1880—1933), Виктор Александрович (1882—1950) и Александр Александрович (1883—1959) Веснины.

Братья происходили из старинной новгородской семьи и выросли среди древнерусских крепостей, домов, церквей. Они с детства увлеклись рисованием и живописью, полюбили древнерусское искусство. Но над всем преобладала склонность к «матери искусств» — архитектуре.

Еще до революции архитекторы Веснины стали известны проектами промышленных и конторских зданий и богатых особняков. С первых же дней Октября они поставили перед собой задачу —«идти в ногу со строителями новой жизни...» Братья разрабатывают проекты праздничного оформления центра Москвы, создают проект памятника К. Марксу (скульптор С. С. Алешин), получивший одобрение В. И. Ленина.

Активное участие принимают Веснины в архитектурных конкурсах на крупные сооружения. В своих проектах (некоторые из них остались неосуществленными) они разрабатывают н о в ы е т и п ы о б щ е с т в е н н ы х з д а н и й: редакций газет, рабочих клубов, кинотеатров, универмагов. Эти сооружения имели для того времени совершенно новые формы: стеклянные плоскости, смело изогнутые стены, крупные надписи, радиоантенны.

Победа на одном из конкурсов дала Весниным право на создание проекта Д н е п р о г э с а — символа советской гидроэнергетики первой пятилетки (1927—1932). Монументальная и в то же время легкая благодаря расчленению частыми контрфорсами—бычками, плотина плавно и широко изогнута. На левом берегу она переходит в главный проспект города Запорожья, а на правом — в облицованный туфом строгий параллелепипед электростанции с двумя лентами окон. Поражает широта и цельность архитектурного замысла. В нем нет ничего лишнего, но каждая конструктивная деталь «играет». Без этого сооружения невозможно представить себе развитие архитектуры XX в.

На бывшей рабочей окраине Москвы братья Веснины создают Д в о р е ц к у л ь т у р ы П р о л е т а р с к о г о р а й о н а (1932—1937; ныне ДК ЗИЛа). Композиция этого здания очень своеобразная и свободная. Дворец поставлен над Москвой-рекой и широко раскрылся в парк, раскинув ступени своих просторных террас; открытые лестницы, как бы переходящие в трибуны стадиона, выступающие объемы зимнего сада, кинотеатра, клуба. Широкий проезд под зданием и прозрачный вестибюль соединяют разрезанные длинным зданием части парка. Во дворце есть и лекционные залы, и кружковые комнаты, и гостиные, и планетарий, купол которого возвышается над пло-

ской крышей. И каждое помещение по-своему выделено на протяженном фасаде. Однако такое разнообразие фасада не кажется надуманным. Оно скорее смягчает строгость стен, лишенных всяких украшений.

Внутри здание отделано очень скромно. Например, зрительный зал так компактен и прост по деталям, что кажется уютным, как будто домашним, а вместе с тем он очень вместителен.

Истинные художники, Веснины в то же время огромное внимание уделяли типовому проектированию, стандартизации, поискам экономичных решений, организационной работе.



Братья Веснины. Днепрогэс им. В.И. Ленина. Плотина. 1927—1932.

П. П. КОНЧАЛОВСКИЙ (1876—1956)

Замечали ли вы: прихóдите из музея домой и вспоминаете не только ч т о изображено на той или иной картине, но и к а к она написана? Почему так происходит, хорошо объяснял Петр Петрович Кончалóвский: «Главное в живописи — живопись, ибо только тогда идея, мысли, сюжет могут воздействовать на зрителя. Только через живопись может художник сообщить свои мысли, чувства зрителю — такова природа искусства».

Сам Петр Петрович буквально дня не мог прожить без того, чтобы не писать. За свою долгую жизнь он написал 1700 картин, а всего у него (с рисунками, акварелями, театральными эскизами) 5 тысяч произведений. Многим из современников казалось, что он работает легко, беззаботно. Однако он тщательно обдумывал свои картины, как бы писал их заранее в уме. Но свою мысль Кончаловский не воспроизводил сухо и точно. Человек исключительно порывистый, эмоциональный, он импровизировал по ходу работы. И поэтому нам кажется, что его произведения родились быстро, без мук.

Как самостоятельный художник Кончаловский сформировался довольно поздно, к 1910 г., после долгих и нелегких поисков.

Вместе с И. Машковым, А. Куприным, Р. Фальком, А. Лентуловым, М. Ларионовым, Н. Гончаровой и другими Кончаловский создал общество «*Бубновый валет*». Молодые художники с задором противопоставили свое энергичное, темпераментное искусство всему бездушному и натуралистическому в живописи той поры. Как и его друзья, он написал в это время много натюрмортов, портретов и пейзажей. В 1910 г. Кончаловский представил на одну из выставок портрет художника Г. Я к у л о в а, необычный, яркий, написанный в «вывесочнóм» стиле (Третьяковская галерея, Москва). Никто из участников выставки не соглашался показывать свои работы рядом с ним — в таком соседстве все могло показаться блеклым и неинтересным.

После революции Кончаловский бережно сохранил и развил то лучшее, что было в его раннем творчестве, — манеру писать сочно, передавая весомость, материальность предметов, звучность цвета, любовь к миру простых вещей (натюрморт «А г а в а», 1916, Третьяковская галерея, Москва).

Кончаловский любил классиков, Рубенса например, но не копировал механически их приемы. Прежде всего он хотел быть современным, любил сегодняшнюю жизнь и стремился ее показать... В 20-е годы Кончаловский три лета подряд провел под Новгородом. Там и были написаны многие пейзажи и картины о людях этого края. В этой серии переданы и мощь и суровость древней архитектуры, и праздничная красота народного быта («Р ы б н ы й р ы н о к», 1928, собрание семьи художника; «В о з в р а щ е н и е с я р м а р к и», 1926, Музей коневодства, Москва).

Кончаловский очень любил писать натюрморты, пейзажи (они находятся во многих музеях), но много у него и портретов, тематических картин. В 1938 г. он написал портрет

Вс. Мейерхольда. Знаменитый режиссер изображен им дома, он полулежит на диване, покрытом восточным ковром. По контрасту с яркостью красок ковра мы острее воспринимаем трагическую растерянность этого человека в трудные для него дни.

Кончаловский не любил больших надуманных композиций. Когда он брался за них, то терпел обидную неудачу. Зато он мог показать многое в самой обычной сценке. Так, сюжет его картины «Полотер» (1946; см. илл., стр. 304—305) предельно бесхитростен. Человек с бронзовым, загорелым телом, в ярких красных шароварах натирает пол. Вроде бы ничего интересного. Другой художник ограничился бы карандашной зарисовкой. Но полотно Кончаловского — подлинный благородный праздник красок. Полотер движется как бы в танце, веселом, радостном танце. И эта мажорность, безудержная тяга к жизни сразу же покоряют нас.

Тот, кто видел картины Кончаловского, вряд ли спутает их с произведениями других мастеров. Ему нельзя подражать, но часто, глядя на картины молодых художников, мы с благодарностью вспоминаем о Кончаловском — его творчество учит любви к жизни и к живописи.



П. П. Кончаловский. Портрет Вс. Мейерхольда. 1938. Холст, масло. Собрание семьи художника.

А. А. ДЕЙНЕКА (р. 1899)

Александр Александрович Дейнéка пришел в художественный институт с фронтов гражданской войны. Он хотел быть летописцем Советской страны, стремился передать то, что считал главным в «буче боевой, кипучей».

Героям Дейнеки некогда скучать, предаваться сомнениям. Им подчиняются станки, футбольный мяч, воздушный океан. Они дружат с ветром на беговых дорожках и на верхних этажах новостроек. Мужает молодая Советская республика. События сменяют друг друга, идут на смену друг другу и герои художника: донецкие ребята, купающиеся в обеденный перерыв в пруду, матросы со связками гранат, встающие на пути врага в осажденном Севастополе, тракторист 50-х годов...

Стихия Дейнеки — ритмы четких, выразительных силуэтов, энергия движения, пафос действия. Художник предпочитает накладывать краску на холст широко, тонким, просвечивающим слоем. Рисунок крепко и властно очерчивает формы, оставляя только самые существенные и выразительные детали. Колорит Дейнеки обычно сдержан.

Дейнека — певец жизнеутверждения. «Работать, строить и не ныть. Нам к светлой цели путь указан» — эта надпись на одном из пла-

катов художника могла бы стать эпиграфом к его творчеству.

Но искусство Дейнеки не однообразно. В конце 20-х годов он пишет такие большие монументальные картины, как «Оборона Петрограда» и «Перед спуском в шахту», строго и драматично запечатлевшие людей, вносящих в мир силу рабочих рук, пролетарскую волю, с тем чтобы разбить врага, дать на-гора́ уголь. Черные силуэты людей на символическом белом фоне читаются тревожно и властно. Их поступь тяжела, решительна и по-своему благородна (обе в Третьяковской галерее, Москва).

В 30-е годы колорит Дейнеки теплеет. Молодым здоровьем, бронзой мускулов светятся на палитре художника светло-коричневые, розовые, золотистые краски. В картине «Мать» (1932) художник рисует женщину с уснувшим на ее руках ребенком, крупным планом располагает ее фигуру параллельно плоскости полотна, вызывая чувство уверенности, монументальности. И рисунок, и охристые перламутровые краски передают состояние счастья, силы и красоты (см. илл., стр. 283).

В «Будущих летчиках» (1938; см. илл., стр. 304—305) Дейнека изобразил мальчишек. Они сидят на набережной южного города и следят за полетом гидроплана. В этой картине много солнца и света, простора, морского ветра. Изгиб набережной напоминает гигантский лук, с тетивы которого только что был пущен самолет. И за ним устремляется сейчас мальчишеская мечта...

В конце 30-х годов Дейнека создает мозаики для станции метро «Маяковская». Динамичные силуэты физкультурников, яркие плоскости самолетов, ветви плодоносящих яблонь, распо-

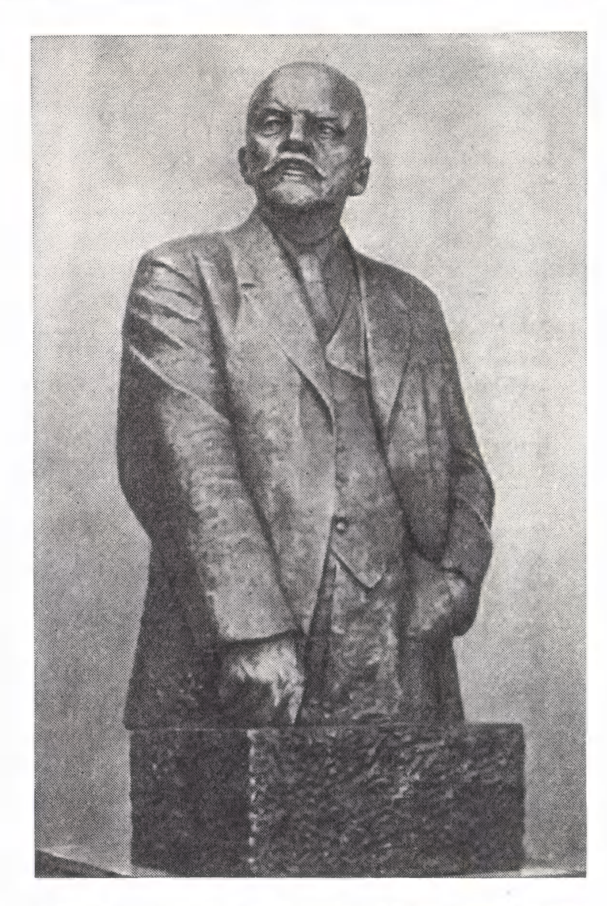


А. А. Дейнека. Оборона Петрограда. 1928. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

ложенные на потолке центрального подземного зала в овальных куполах, создают бодрое настроение.

Началась война. Дейнека пишет виды Москвы, собирающей силы для решительного контрудара, рисует защитников Севастополя, сбитого фашистского аса, падающего на противотанковые надолбы. Краски художника суровы. В них преобладают серебристые тона, сдержанное зеленое, неяркое красное, рисующее дымные зарева, ржавый металл, запекшуюся кровь.

В послевоенные годы Александр Дейнека запечатлевает неукротимую радость спортивных праздников, самозабвенный труд строителей и металлургов, победителей космоса, учащихся. Он вновь обращается к технике мозаики и создает в начале 60-х годов произведения, в которых вспоминает свою молодость («Красногвардеец») и славит нынешнюю юность Советской страны («Доярка», «Хоккеисты»). За эти произведения А. А. Дейнека в 1964 г. удостоен Ленинской премии.



Н. А. Андреев. Ленин-вождь. 1931—1932. Мрамор. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Н. А. АНДРЕЕВ (1873—1932)

Один из наиболее известных скульптурных портретов В. И. Ленина — статуя «Ленин — вождь», находящаяся в Третьяковской галерее в Москве. Ее автор — Николай Андреевич Андре́ев.

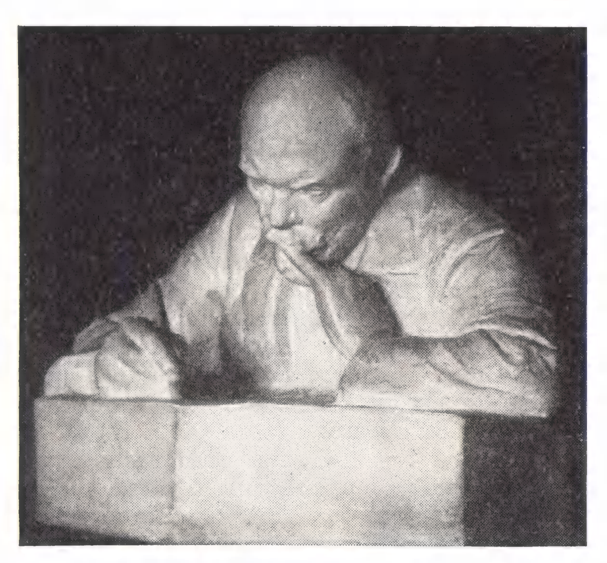
Ленин представлен в позе оратора, утверждающим жестом опершегося на трибуну. Откинутая голова, твердый и вдохновенный взгляд, сжатый кулак руки — все говорит о непоколебимой силе духа и воле к действию. Творческая энергия, мудрость и простота Ленина сливаются воедино в этом величественном образе. Строгий стиль исполнения придает статуе внушительность и монументальность.

Николай Андреевич Андреев начал работать еще в дореволюционный период и проявил себя незаурядным портретистом. В изображении писателей Л. Толстого, Л. Андреева (1900-е годы) скульптор показал себя глубоким и проницательным психологом. В памятнике Гоголю (1909, Москва) Андреев выступает как одаренный монументалист. Однако эта сторона его таланта могла полностью проявиться лишь после Октябрьской революции, когда по ленинскому плану монументальной пропаганды в стране стали проектировать и сооружать многочисленные памятники борцам за революцию и прогресс. В осуществлении этого плана Андреев принял активное участие.

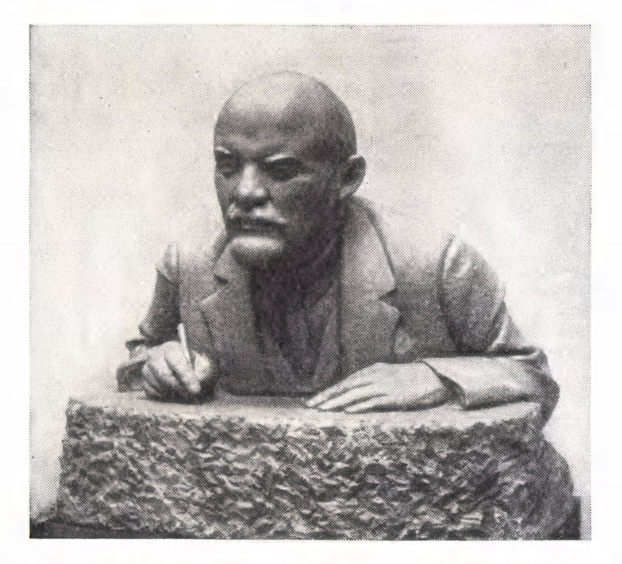
В 1918—1920 гг. он создал мемориальные доски с изображениями Герцена, Огарева, Белинского, Грановского; в 1922 г. вместе с архитектором Д. Осиповым — обелиск «Свобода»; в 1920—1922 гг. — статуи Герцена и Огарева (Москва).

Но главным вкладом скульптора в развитие нашего искусства стала «Лениниана» — обширная серия скульптурных портретов Ленина, включающая свыше ста работ — от беглых этюдов до обобщенных монументальных образов.

Над образом Ленина Андреев начал работать под влиянием личных наблюдений и впечатлений. Начиная с 1918 г. на митингах, съездах, собраниях, где выступал или присутствовал Ленин, Андреев делал множество зарисовок с натуры. В мае 1920 г. он работал непо-



Н. А. Андреев. Ленин пишущий. 1920. Бронза. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



Н. А. Андреев. Ленин слушает доклад. 1924—1925. Бронза. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

средственно в кабинете Ленина, перейдя от рисунков к пластике. В этом же году он сделал первый портрет Ленина из пластилина.

Наблюдая Ленина в различных ситуациях, Андреев присматривался, как он пишет, говорит с трибуны, беседует с людьми. А впоследствии скульптор показал нам Ильича в своей «Лениниане», сумев передать главные черты Ленина — человека и вождя.

После смерти Ленина Советское правительство поручило Андрееву создать статую вождя. В поисках монументального образа Андреев выполнил серию портретов. Результатом всей этой работы и была статуя «Ленин — вождь» (1931—1932) — одно из лучших произведений социалистического реализма по глубине образа и монументальности художественного воплощения.

«Лениниана» Андреева имеет огромное, непреходящее документальное и художественное значение. Длившаяся 14 лет, до самой смерти скульптора, работа над образом вождя социалистической революции — это подлинный творческий подвиг художника, замечательный пример гражданственного служения народу средствами искусства.

И. Д. ШАДР (1887—1941)

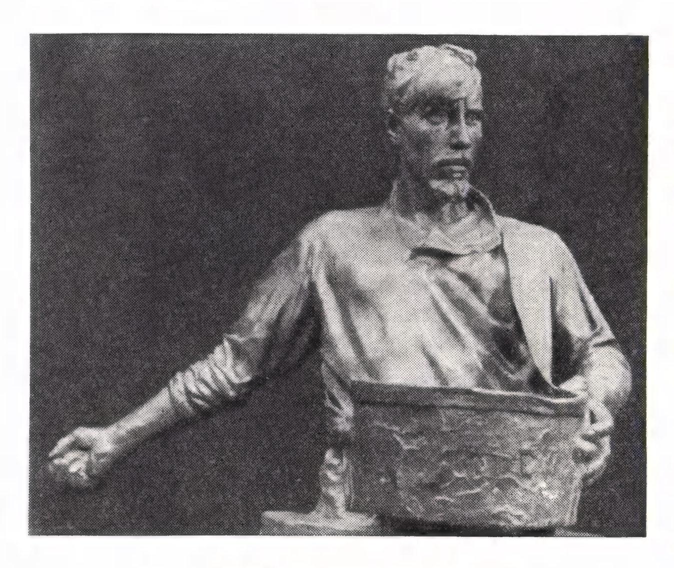
Иван Дмитриевич Шадр (настоящая его фамилия Иванов; псевдоним Шадр взят по названию родного города Шадринска) — выдающийся советский скульптор. Многообразно одаренный, он пробовал свои силы в разных видах искусства, прежде чем стать скульптором.

Уже первые работы Шадра полны большого идейного содержания и горячего стремления служить пропаганде идей Октябрьской революции, делу революции. Он создает проекты памятников борцам пролетарской революции (1918), Парижской коммуне (1920), Октябрьской революции (1920), активно работает над памятниками монументальной пропаганды (см. ст. «Советское искусство 1917—1921 гг.»).

В своем творчестве Шадр смело прибегал к символике и аллегориям, ему свойственны широта, смелость замыслов и реалистическая правдивость в сочетании с революционной романтикой образа.

В 1920—1921 гг. Шадр работает над памятником К. Марксу, барельефными портретами революционеров К. Либкнехта, Р. Люксембург и других. В 20-е годы он создает также первые в советской скульптуре собирательно-типические обобщенные образы людей советской эпохи: «Рабочий», «Красноармеец», «Сеятель», «Крестьянин», позднее —«Сезонник», «Труженик».

Лучшая работа Шадра этих лет — «Булыжник — оружие пролетариата». В этом произведении скульптор создал обобщенный образ поднявшегося на борьбу рабочего класса. Гнев против угнетателей, вера в свою силу и грядущую победу запечат-



И. Д. Шадр. Сеятель. 1922. Бронза. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

лены в мускулистой фигуре рабочего, вывертывающего из мостовой булыжник, чтобы метнуть его во врагов. Резкость движения, мощная игра мышц передают физическую силу рабочего. Лицо дышит напряженной ненавистью и волей к победе. Отлитая в бронзе, эта работа Шадра стала как бы памятником революционной борьбе пролетариата.

Много сил отдал Шадр работе над образом В. И. Ленина. Именно он у гроба Ильича сделал его посмертное изображение. А в 1925—1927 гг., в результате многолетней работы над образом вождя Советского государства, скульптор создал выдающийся монументальный памятник Ленину на ЗАГЭС (Земо-Авчальской ГЭС). Ленин представлен здесь как вдохновитель и руководитель социалистического строительства. Утверждающим жестом указывает он на плотину электростанции. Статуя органично связана и с архитектурой, и с окружающим пейзажем. Она стала центром всего ансамбля, прославляя на века ленинскую идею электрификации страны. *Памятник Ленину на ЗАГЭС — одно из первых монументальных произведений социалистического реализма.*



И. Д. Шадр. Булыжник — оружие пролетариата. 1927. Бронза. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Выдающейся монументальной работой Шадра был и проект памятника М. Горькому (1939). После смерти Шадра этот проект осуществили скульпторы В. И. Мухина, Н. Г. Зеленская, З. Г. Иванова. Сооруженный в Москве на площади Белорусского вокзала, памятник был открыт в 1951 г.

Шадр — скульптор разносторонних интересов и способностей. Он создал немало глубоко психологических, эмоциональных портретов (портреты Л.Б.Красина, 1926; матери, 1926; Н. А. Касаткина, 1930). Он работал и в области мемориальной скульптуры («Скорбь», 1929; проект надгробия В. Маяковскому, 1930; надгробие Н. С. Аллилуевой, 1933; В. Л. Дурова, 1940, и др.). Но главное, что внес Шадр в советскую скульптуру, — это высокая вера в силу и красоту трудящегося человека, вдохновенная революционная романтика образов.

К. С. ПЕТРОВ-ВОДКИН (1878—1939)

Детство Козьмы Сергеевича Петрóва-Вóдкина прошло в городке Хвалынске, над волжскими откосами, среди яблоневых садов. Земля была щедра. Казалось — живи, трудись, радуйся человек. А людям жилось скверно.

Еще подростком, наблюдая жестокие драки уставших от нужды, обозленных людей, Козьма дал себе слово научить их достоинству, правде и красоте.

Он учится живописи, занимается литературным трудом. Козьма терпит нужду, разочарования, но не отступает от задуманного.

В 1912 г. Петров-Водкин создал картину «Купание красного коня», в которой старался выразить мечту о вольной, здоровой, прекрасной жизни (Третьяковская галерея, Москва). Красный конь выглядит и сказочным и очень жизненным. Его упругая поступь грациозна и торжественна, взгляд огненный. Юноша, направляющий коня в хрустально чистые воды, полон неги, охвачен светлым раздумьем. Он словно ожидает встречи с чем-то очень важным, красивым и добрым.

Многие картины Петров-Водкин посвятил русским женщинам-крестьянкам. Он с любовью изучал древнюю русскую живопись, стремился проникнуться величавыми чертами народных образов, чтобы наделить ими своих героинь, сделать их похожими на Ярославну из «Слова о полку Игореве».

Художник мучительно переживал бедствия народа в первую мировую войну. Он с радостью встретил Октябрь и весь свой талант отдал строительству социалистической культуры. Он участвует в оформлении революционных празднеств, отражает происходящие события в своих полотнах. В картине «1918 год в Петрограде» (1920) живописец запечатлел образ работницы, только что переселившейся из подвала в «богатый» верхний этаж. Она стоит на балконе, прижимая к груди ребенка, готовая встретить опасности и радости жизни. Внизу — тревожная улица. Чистые, несмешанные краски и четкие линии рисунка передают атмосферу деловитой напряженности и благородства чувств (см. илл., стр. 304—305).

В 20-е годы Петров-Водкин пишет мужественные, возвышенные натюрморты, портреты людей искусства, картины, посвященные героям гражданской войны. Вокруг него собираются молодые художники. Имя Петрова-Водкина, как и его творчество, получает широкую известность, пользуется искренним уважением товарищей и зрителей.



К. С. Петров-Водкин. Смерть комиссара. 1928. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград.

В 1928 г. Петров-Водкин создал картину «Смерть комиссара», в которой воплотил величие подвига во имя светлых идей. По бескрайней земле, навстречу пушечным выстрелам, устремляется в атаку красный отряд. Смертельно ранен комиссар. Он уже не может говорить, но всем своим обликом отдает суровый и спокойный приказ: «Вперед!»

Рисуя красных бойцов, Петров-Водкин всегда хотел передать в них не фанатичную жертвенность, а высокую человечность, благородную одухотворенность. Эти качества художник любил и утверждал в современниках. Он рисовал человека за обычным самоваром, вспоминающего друга, в минуты творчества и отдыха... И всегда его герой — умный, отзывчивый человек, остро чувствующий грань между добром и злом, тонко воспринимающий красоту.

Петров-Водкин был замечательным портретистом. И кого бы он ни изображал в 20—30-е годы — крестьянку или знаменитую поэтессу, в каждом он ценил талант, щедрость сердца, поэтичность и твердость в достижении цели. Его герои — люди, владеющие ключами от тайн прекрасного, и их невозможно сломить, потому что в них воплотилось все самое светлое и деятельное, что есть в жизни, и еще потому, что они сами ее творцы.



В. А. Ф а в о р с к и й. Из иллюстраций к «Маленьким трагедиям» А. С. Пушкина. «Каменный гость». Дуэль Дон Гуана и Дон Карлоса. 1961. Гравюра на дереве.

В. А. ФАВОРСКИЙ (1886—1964)

Посмотрев на портрет Владимира Андреевича Фаво́рского, на его умное лицо, окаймленное бородой, на проницательные глаза, хочется сказать — это философ. И первое впечатление не будет обманчиво. Оно подкрепляется его искусством.

В начале нашего века Фаворский учился живописи и гравюре в Мюнхене. Потом возвратился в Россию, окончил Московский университет, перевел важную для художников книгу А. Гильдебранда «Проблема формы в изобразительном искусстве», серьезно увлекся графикой. Он стал подлинным художником книги, создавшим свою школу. Больше полувека Фаворский посвятил этому благородному делу. Он оформлял очень много разных книг — «С л о в о о п о л к у И г о р е в е» (1950), сочинения П. М е р и м е (1927—1935), «Рассказы о животных» Л. Т о л с т о г о (1929), «Жень-шень» М. П р и ш в и н а (1933), «Сонеты» В. Ш е к с п и р а (1947), «Маленькие трагедии» А. П у ш к и н а (1961) и др.

За последнюю работу Фаворский был удостоен Ленинской премии. Предпочитал он книги, где есть настоящие характеры, большие страсти, и понимал их удивительно глубоко и тонко. Фаворский иллюстрировал не только сюжет. Для него важно было то, как написано произведение, важно было понять его стиль. Фаворский уделял огромное внимание и архитектуре книги. Об искусстве книги он говорил, что оно «в малом масштабе... тот же синтез, к которому мы стремимся в архитектуре, соединяя ее со скульптурой и живописью». Только вместо живописи и скульптуры здесь иллюстрация и шрифт. Откройте, например, «Маленькие трагедии» и вы увидите, что каждый предмет, изображенный художником, живет в пространстве страницы как в доме.

Интересно, что когда Фаворский пришел в монументальное искусство (фрески в Музее охраны материнства в Москве, созданные совместно с Л. Бруни, 1933), то графическая по своему характеру живопись мастера весьма органично вошла в архитектуру...

У Фаворского — художника книги — учились многие, но не менее значителен он и как автор гравюр на дереве и линогравюр. Они разнообразны. В портрете Ф. М. Д о с т о е в с к о г о (1929) строгим и сдержанным штрихом выражены сосредоточенность, работа мысли писателя. В «М и х а и л е К у т у з о в е» (1945) — предельная ясность. В гравюре «1919—1920—1921», как в поэме, одно сравнение спорит с другим, штрих отрывист. Это как бы романтический монтаж событий революционных лет. Фаворский каждый раз немного видоизменяет манеру исполнения. Он постоянно развивает и усложняет стиль своих работ.

Менее известен Фаворский как мастер театральной декорации. Но и в этой области он создал интересное произведение — остроум-

ные и веселые декорации к «Двенадцатой ночи» В. Шекспира (1933; МХАТ-2, сейчас этот театр не существует). Почти до последнего времени Фаворский не был известен как рисовальщик. А между тем точный рисунок — основа его мастерства. Рисует он всегда внимательно, словно боясь пропустить что-либо важное в характере человека. Его карандашные парные портреты художников — сложные и многогранные характеристики...

Фаворский — и монументалист, и график, и художник театра. Он мастер нового типа, для которого не существовало искусства великого и второстепенного. Он с увлечением работал и в прикладном искусстве, и в гравюре, и во фреске.

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО 30-х ГОДОВ

30-е годы — одна из интереснейших страниц в истории Советского государства. Это пора завоеваний Арктики, штурма стратосферы, пора первых пятилеток и неслыханных побед в труде, пора гигантского строительства, развернувшегося по всей стране. Тогда строили много, прочно и красиво. Очертаниям зданий передавалось деловое и мужественное настроение их строителей. На карте Союза возникали новостройки, центры старых городов окаймлялись новыми районами. Строились заводы и рабочие поселки, многочисленные реки перекрывались плотинами гидростанций. В парках городов вырастали чаши стадионов. Среди старых домишек на пустырях вставали здания, призванные волей времени и талантом зодчих изменить традиции прошлого быта. Один из ярких примеров всей этой огромной стройки — Москва.

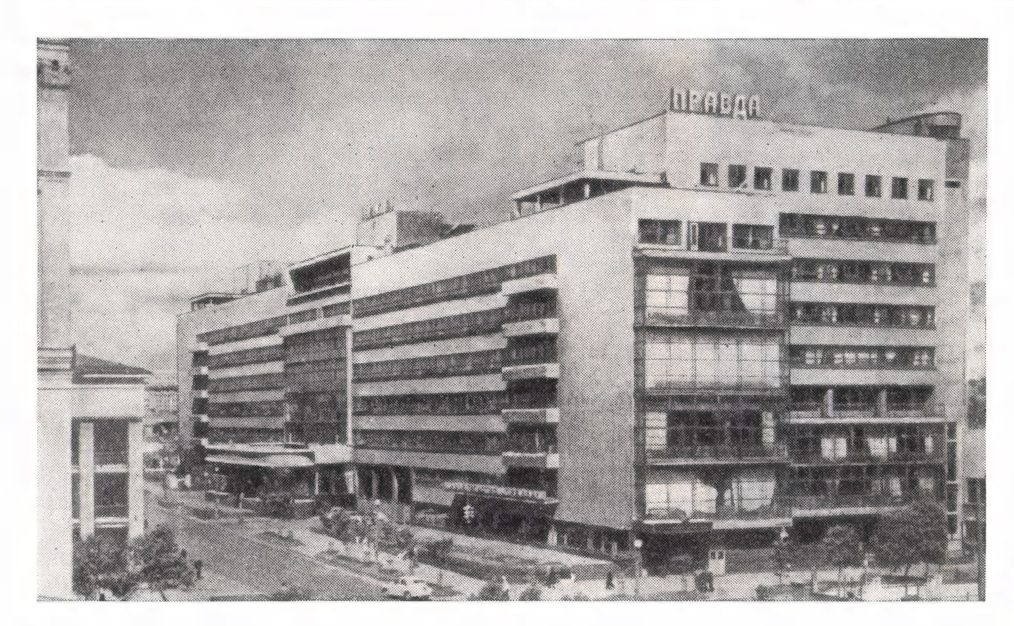
Совершим путешествие по Москве 30-х годов и посмотрим, как много изменений произошло в ней за несколько лет. На всей городской территории оделись в гранит воды Москвы-реки и Яузы. Совершенно изменил свой облик центр города: площади расширились, освободились от старых, ветхих домов. В самом центре столицы, на углу бывшего Охотного ряда и улицы Горького, по проекту архитектора А. Ла́нгмана был построен дом Совета Министров СССР. Строгие пропорции здания, напоминающего стройный параллелепипед, четкое и ритмичное соотношение между оконными проемами и плоскостями стен придают зданию деловой и спокойный вид. Широкие вертикальные полосы белокаменной облицовки на дымчатом фасаде создают впечатление торжественности, подчеркивая государственное значение здания.

Строги и выразительны по убранству первые станции Московского метро. Над одними перронами высокие потолки спокойно лежат на четырехгранных колоннах, над другими перекинулись яркие своды. Ровный электрический свет омывает полированную каменную облицовку. Стекло, керамика, металл, дерево своими формами придают архитектуре подземных вестибюлей метро воздушность, упругость, теплоту. Станции все разные, хотя и близки по стилю.

Свод станции «Аэропорт» (архитекторы В. Виленский и В. Ершов), будто раскрытый купол парашюта, рассекается стре-



А. Н. Душкин, Я. Г. Лихтенберг. Московский метрополитен им. В. И. Ленина. Станция Кропоткинская. 1935.



П. А. Голосов. Здание редакции и издательства «Правда». 1934. Москва.



А. В. Власов. Крымский мост. 1936—1938. Москва.

мительными белыми линиями — стропами. Многогранные белые колонны подземного вестибюля станции «Кропоткинская» (бывшая «Дворец Советов», архитекторы А. Душкин и Я. Лихтенберг) расширяются под сводом, образуя чаши, в которых скрыты источники света. Благодаря этому внутреннее пространство как бы увеличивается, а облик станции становится строже. Почти все станции Московского метро этих лет привлекают целесообразностью своей строгой, деловой архитектуры. В них нет ничего лишнего, почти каждая архитектурная деталь решает одновременно и художественные и технические задачи.

В 30-е годы многие наши зодчие стремились подчинить внешний вид зданий их функциональному назначению. Вот здание редакции и издательства «Правда» архитектора П. Голосова. Его стены прорезаны широкими полосами окон: ведь и литературному сотруднику, и печатнику свет и солнце — большое подспорье в труде. От стеклянных линий окон громада комбината стала стройнее и приветливее.

У каждого архитектурного сооружения есть свое место в ансамбле города. Далеко виден, скрывая или подчеркивая облик окружающих зданий, ажурный силуэт Крымского моста над Москвой-рекой архитектора А. Власова. Этот красавец мост связывает воедино гладь реки, массив Центрального парка культуры и панораму города. Тело его подвешено на двух гирляндах стальных пластин, энергично и свободно режущих воздух, и от этого кажется, будто мост невесом, будто он сплетен из тонких блестящих нитей.

Дворец культуры Московского автозавода им. Лихачева, созданный архитекторами братьями Весниными, расположился в парке, превращенном в спортивный городок, у крутого обрыва, спускающегося к Москве-реке (см. ст. «Архитекторы братья Веснины»).

Строительство в Москве велось тогда по единому плану реконструкции столицы, принятому в 1935 г. Для других городов страны — Ленинграда, Новосибирска, Свердловска, Харькова, Баку, Тбилиси, Еревана, Душанбе и т. д. — также были разработаны свои генеральные планы реконструкции.

И конечно, архитектура этих лет не могла обойтись без своих постоянных «сoратниц» — скульптуры и живописи. В ансамблях станций метрополитена, канала имени Москвы, Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве большую роль играли монументальная скульптура и живопись. Мозаики А. Дейнеки на плафоне станции метро «Маяковская» как бы рассказывают об одном дне страны (см. ст. «А. А. Дейнека»).

Немалый вклад в развитие монументальной живописи внес Е. Лансере́. Его росписи плафонов ресторана гостиницы «Москва» создают иллюзию большого пространства: кажется, что не потолок, а высокий небесный свод открывается перед взором человека, находящегося в зале.

Среди произведений монументальной живописи 30-х годов выделяются росписи Московского музея охраны материнства и младенчества, сделанные В. А. Фаворским и Л. А. Бруни. В них художники воплотили гармонию нового человека, земную красоту его чувств. Созвучны росписям были и помещенные в музее скульптуры В. И. Мухиной.

Многие архитектурные сооружения 30-х годов невозможно представить без скульптуры. Символом этого содружества стала знаменитая скульптурная группа В. И. Мухиной «Рабочий и колхозница» (см. илл., стр. 328—329), которая украшала советский павильон на Всемирной выставке в Париже.

В 30-е годы возникали многочисленные скульптурные памятники, включавшиеся в ансамбли площадей и улиц разных городов. Над проектами памятников работали скульпторы В. И. Мухина и И. Д. Шадр (см. статьи «В. И. Мухина» и «И. Д. Шадр»), С. Д. Меркуров и М. Г. Ма́низер (1891—1966), Н. В. Томский (р. 1900) и С. Д. Лебедева (1892—1967). В 30-е годы началась широкая реализация того пла-



К. Н. Истомин. Вузовки. 1933. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

на монументальной пропаганды, который был задуман Лениным и начал осуществляться в первые годы революции.

Развитие монументального искусства и идеи синтеза всех видов искусства оказали влияние и на станковые формы живописи, скульптуры и графики. Даже в небольших станковых произведениях художники стремились выразить большое содержание, создать обобщенный художественный образ.

В полотне С. В. Герасимова «Колхозный праздник» (Третьяковская галерея, Москва), как в фокусе, собраны характерные черты живописи тех лет. Солнце щедро посылает лучи с безоблачного неба. Природа проникнута безмятежным покоем и радостью. Прямо на лугу поставлены столы с богатым угощением. Собран, видно, отменный урожай. Герасимов рисует людей новой колхозной деревни: улыбающихся женщин, парня с велосипедом, девушку-героиню, красноармейца-отпускника. Настроению радости способствует и живописная манера Герасимова: он пишет картину светлыми красками, широким движением кисти, добиваясь впечатления легкости, ощущения воздушности (см. ст. «С. В. Герасимов»).

А. А. Дейнека в 30-е годы пришел уже со своей сложившейся традицией. Чувство современности он передает и новыми сюжетами, и новой живописной формой. Полны здоровья, источают радость жизни его парни в картине «Обеденный перерыв в Донбассе» (Музей латышского и русского искусства, Рига). Предчувствием больших дел живут его мальчишки в «Будущих летчиках» (см. илл., стр. 304—305). В этих картинах живопись Дейнеки, как и прежде, скупая, лаконичная, в ней строгие и четкие ритмы, резкие цветовые контрасты.

Проникнута «дейнековскими» настроениями, но более мягка картина Ю. И. Пименова (р. 1903) «Новая Москва» (Третьяковская галерея, Москва). Женщина ведет автомобиль по омытой дождем площади Свердлова. Перед ней раскрывается центр новой Москвы. А вместе с ней и мы любуемся своей столицей.

А. А. Дейнека, Ю. И. Пименов и только начинавший тогда Г. Г. Нисский передавали новые чувства и впечатления жизни в жанровой картине и в пейзаже. По-своему подходил к решению новых задач уже старый в то время художник М. В. Нестеров. Он стремился создать типичный для тех лет образ человека-творца. В своих портретах он запечатлел людей, всецело увлеченных своим делом, ушедших в поиск научных и художественных истин (см. ст. «М. В. Нестеров» и илл., стр. 306).

В историческом жанре к широким художественным обобщениям пришел Б. В. Иогансон, создавший поистине монументальные полотна «Допрос коммунистов» (см. илл., стр. 312—313) и «На старом уральском заводе». Обе эти картины были восприняты современниками как символ пройденной народом дороги борьбы. Образы, созданные Иогансоном, героичны и значительны (см. ст. «Б. В. Иогансон»).

При всей общей устремленности к обобщенному и монументальному образу живопись, скульптуру и графику 30-х годов создавали несхожие по почерку художники. Их произведения отличаются друг от друга художественными средствами и степенью психологической глубины, а также сюжетами и темами. Сюжет картины В. Прагера «Прощай, товарищ» предельно скуп (Третьяковская галерея, Москва). Замерший в строю красный отряд отдает последние почести павшему в бою товарищу. Он лежит на носилках на заснеженной траве. О чувствах людей говорят краски — благородно чистые, чуть минорные, нанесенные строгими движениями кисти.

Сложно по сочетанию цвета, напряженности живописной гаммы полотно К. С. Петрова-Водкина «1919 год. Тревога». Рабочий всматривается сквозь окно в полуночную улицу. Неожиданным событием разбужены его близкие. Художник сознательно не договаривает сюжет. То ли белые ворвались в город, то ли совершена диверсия... Главное — в готовности его героев мужественно встретить беду, в напряженном настроении полотна (Русский музей, Ленинград; см. ст. «К. С. Петров-Водкин»).

Более «разговорчива» языком живописи, нежели фабулы, и картина К. Н. Истóмина (1887—1942) «Вузовки». Хрупкие фигурки девушек-студенток, увлеченно работающих за столом, даны в цветовом единстве зеленых, белых, черных красок, которые передают и чистоту образов, и напряжение времени.

Самобытные талантливые живописцы работали в 30-е годы в союзных республиках: Е. Ахвледиани в Тбилиси, Ш. Мангасаров в Баку, Б. Нурали в Ашхабаде.

Развитие монументальных форм искусства не помешало лирическим или углубленно психологическим жанрам. В скульптуре, например, успешно развивается портрет. Больших успехов в этом жанре добилась Сарра Лéбедева (1892—1967) — знаток человеческих ха-



К. С. Петров-Водкин. 1918 год в Петрограде. 1920. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

(*К ст. «К. С. Петров-Водкин»*)



М. Б. Греков. Трубачи Первой Конной армии. 1934. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

(К ст. «Советское искусство 1922—1932 гг.»)



П. П. Кончаловский. Полотер. 1946. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

(*К ст.* «*П. П. Кончаловский*»)



А. А. Дейнека. Будущие летчики. 1938. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

(*К ст. «А. А. Дейнека»*)

рактеров, умеющая подмечать еле заметные движения души. Лебедева всегда акцентирует внимание на том особом, что присуще лишь данной модели. Ее «Ч к а л о в» — это одаренная цельная личность, направившая всю силу характера к достижению цели своей жизни. Лебедева очень свободно лепит свои портреты: они не приглажены, в них есть внешние черты этюдности, но от этого они кажутся особенно живыми.

Портреты В. Мухиной, напротив, всегда монументальны: они устойчивы в своей композиции, массивны, энергичны.

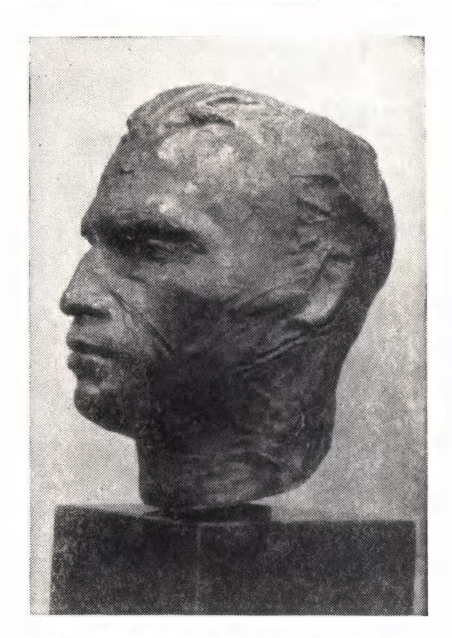
Большой глубины понимания человеческой личности достиг в своем а в т о п о р т р е т е скульптор А. Матвеев. Это целая автобиография, воплощенная в образе: в нем слились мудрость, воля, сила мысли и большая человеческая чистота.

Великолепные портреты создает в эти годы и мастер публицистических композиций И. Шадр. Полон динамики, гнева к мещанству и порыва к свободе, к борьбе портрет м о л о д о г о Г о р ь к о г о (Третьяковская галерея, Москва). Женские образы Шадра очень лиричны.

Тема прошлого и настоящего, так ярко представшая в скульптуре и живописи, отразилась и в графике. Большинство художников в эти годы посвящают свои рисунки и гравюры сюжетам строительства, труда. Возникает галерея портретов выдающихся современников: деятелей науки, техники, рабочих, крестьян.

К н и ж н а я г р а ф и к а переживает в 30-е годы время расцвета и больших перемен. Все больше растет потребность в книге. Классиков и современных писателей издают огромными тиражами. В книгу приходит целое поколение молодых мастеров. Рядом с В. А. Фаворским работают его ученики А. Д. Гончаро́в (р. 1903) и М. И. Пи́ков (р. 1903). Ряды иллюстраторов пополняются Кукрыниксами (см. ст. «Кукрыниксы»), Д. А. Шма́риновым (р. 1907), Е. А. Ки́бриком (р. 1906), А. М. Кане́вским (р. 1898). Шмаринов создает цикл драматических иллюстраций к «Преступлению и наказанию» Достоевского, Кибрик — серию литографий к «Кола Брюньону» Роллана, Кукрыниксы—рисунки к «Климу Самгину» Горького, Каневский — к Салтыкову-Щедрину.

С непринужденным юмором, увлекательно и с большой серьезностью оформляют детские книги В. В. Ле́бедев (1891—1967) и В. М. Конаше́вич (1888—1966). Созданные ими образы то добродушны, то ироничны, но никогда не назидательны.



С. Д. Л е б е д е в а. Портрет В. П. Чкалова. 1937. Бронза. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

30-е годы — сложный период в жизни страны. Они имели свои исторические трудности. Надвигалась война. Эти трудности отразились и в искусстве. Но основное, чем определяется искусство предвоенного десятилетия, это то, что в нем *окончательно сложился метод социалистического реализма*. Искусство утвердило свои боевые традиции, оно готово было к серьезным и суровым испытаниям.

М. В. НЕСТЕРОВ (1862—1942)

Михаил Васильевич Не́стеров встретил Октябрь убеленным сединами мастером. Позади был большой и сложный путь.

В молодые годы, до революции, Нестеров словно бежал от жизни, от ее противоречий. Он искал спасения в уединении от мира, в общении с природой.

Героями Нестерова были монахи, отшельники—люди, по его представлениям, чистые и кроткие, живущие будто бы в беседе с истиной и добром. Живописец изобразил их в картинах «В и д е н и е о т р о к у В а р ф о л о м е ю», «М о л ч а н и е», «П у с т ы н н и к», «С в я т а я Р у с ь», созданных между 1888 и 1906 гг. (три первые — в Третьяковской галерее в Москве, четвертая — в Русском музее в Ленинграде).



М. В. Нестеров. Портрет П. Д. и А. Д. Кориных. 1930. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

В картинах этого же периода «Великий постриг» (Русский музей, Ленинград), «За Волгой» (Астраханская галерея им. Б. М. Кустодиева), в ряде портретов Нестеров поведал о доле русских женщин, тоскующих о необычном, находящих в монастыре защиту от грязи и грубости жизни, ожидающих встречи с прекрасным.

Художник полагал, что истинная, незапятнанная религия облагородит всех людей, укажет им путь к счастью. Но действительность царской России разрушила мечты живописца. Он не нашел в ней ни чистых порывов, ни возвышенной простоты, ни величавого чувства природы у человека...

В 1923 г. Нестеров написал картину «Девушка у пруда» (собрание Н. М. Нестеровой, Москва), в которой как бы прощался со старым миром. Героиня изображена среди грустной природы, настороженно вслушивающейся в тишину. Надежда еще жива. Но сбудется ли она?

В середине 20-х годов художник переживает вторую молодость. Он находит желанный идеал благородного, деятельного человека в людях советской интеллигенции — ученых и мастерах искусств.

Так, в 1930 г. Нестеров пишет портрет П. Д. и А. Д. Кориных — известных художника и реставратора. Братья изображены в мастерской в минуту полного творческого порыва. Их лица одухотворены и прекрасны.

Герои Нестерова — люди творчества. Таковы академик И. П. Павлов, хирург С. С. Юдин, скульпторы И. Д. Шадр и В. И. Мухина (их портреты написаны Нестеровым в 1934, 1935 и 1940 гг. и находятся в Третьяковской галерее в Москве).

Нестеров для передачи динамики и энергии любил заострять силуэты предметов и фигур, писать портрет в профиль, нередко подчеркивая светотень, достигая этим впечатления рельефности, скульптурной весомости.

Один из лучших портретов живописца — образ знаменитого ученого И. П. Павлова (см. илл., стр. 312—313). Павлов сидит у окна. За окном виден светлый пейзаж—росистое умиротворенное утро. Природа очищена от всего суетного и ложного. На столе букет белых цветов. В этом прекрасном мире и созревает всеобъемлющая и дерзновенная мысль ученого. Символично сжаты его кулаки, лежащие на диаграмме опыта, сосредоточенно лицо. Еще ближе истина, еще необъятнее горизонты жизни.

М. В. Нестеров скончался в 1942 г. — в грозный год обороны Отечества, свято веруя в победу родной армии. До последнего дня он не выпускал из рук палитру и кисть.

Б. В. ИОГАНСОН (р. 1893)

Их двое. Они стоят безоружные посреди комнаты. Сзади охрана. Впереди белые офицеры. Идет допрос. Но ни слова в ответ на угрозы. Ни содрогания, ни испуга. Слепой ярости палачей противостоит стойкость и убежденность подпольщиков...

Когда автор этой картины — «Допрос коммунистов» — Борис Владимирович Иогансóн в 10-х годах посещал классы московского Училища живописи, ваяния и зодчества, вряд ли кто мог подумать, что прилежный ученик Константина Коровина, художника-лирика, влюбленного в чувственную, живописную красоту мира, создаст публицистические произведения о времени классовых битв и социальных революций.

Но так распорядилось сердце, так подсказала художнику его совесть. В 20-е годы Б. В. Иогансон создает картины, в которых запечатлевает эпизоды гражданской войны, субботники и первые шаги по пути индустриализации страны.

Изображая на полотне «Рабфак идет» («Вузовцы»; 1928, Третьяковская галерея, Москва) трудовую молодежь, для которой путь к знаниям открывали рабочие факультеты вузов, живописец от панорамы событий переходит к показу современника, сосредоточивая внимание на лицах, на выразительности поз и жестов. Перед нами люди, ставшие героями первой пятилетки. Это поколение, не знающее уныния и трудностей, волей, напором решающее самые сложные вопросы строительства новой действительности.

В чем же сила этих людей? Иогансон находит ответ — в идейности, в непоколебимой преданности.

Конфликт картины «Допрос коммунистов» (1933; см. илл., стр. 312—313) строится на ясных и прямых психологических сопоставлениях. Мужественным и убежденным подпольщикам не в силах противостоять озлобленные, морально опустошенные, трусливые защитники старого мира. Их позы карикатурны, истеричны, а взгляды растерянны. Коммунисты стоят уверенно, смотрят вперед безбоязненно, зная, что их правое дело победит.

В картине «На старом уральском заводе» (1937, Третьяковская галерея, Москва) Б. Иогансон показал пробуждение классового сознания русских рабочих. Колорит этого полотна, как и предыдущего, тяжел и мрачен. Резкие контрасты света и тени, расстановка фигур четко представляют зрителю испуганного, но еще надменного заводчика, которому нашептывает десятник, и рабочего, очевидно прослывшего смутьяном. Поединок их взглядов — основной смысловой узел всей композиции: непримиримость и гнев в пронзительном взгляде рабочего и злобная мстительность, трусливость в как бы исподтишка брошенном взгляде хозяина. Все остальное в картине — колорит, другие персонажи, детали — усиливает и развивает эту основную тему, тему непримиримой борьбы угнетенного и угнетателя.

В послевоенное время вместе с бригадой молодых помощников Иогансон написал большую картину, запечатлевшую выступление В. И. Ленина на III съезде комсомола в тот момент, когда в зале только что прозвучали знаменитые слова Ильича — «учиться, учиться, учиться» (1950, Третьяковская галерея, Москва).

Для творчества Иогансона характерны темы большого общественного звучания. Но художник с любовью пишет и интимные портреты, лирические натюрморты.

Перу Иогансона принадлежит множество статей по теории искусства. Он доктор искусствоведения, педагог. Б. В. Иогансон избирался президентом Академии художеств, первым секретарем Союза советских художников. Он лауреат государственных премий.

С. В. ГЕРАСИМОВ (1885—1964)

В первую годовщину Октября, в 1918 г., на нынешней площади Революции в Москве, на здании, где сейчас находится Центральный музей В. И. Ленина, висело огромное панно. На нем был изображен крестьянин, который поднимал красное знамя. Называлось панно «Хозяин земли». Его автором был 33-летний Сергей Васильевич Гера́симов, позже один из известнейших советских живописцев, лауреат Ленинской премии.

Пятнадцатилетним юношей, в 1900 г., пришел Герасимов в Строгановское художественное училище. По окончании его, в 1907 г., поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества. Он внимательно изучал живопись прошлого, брал то, что было сродни его таланту в современном западном и русском искусстве. Он писал очень много акварелей, среди них были сценки деревенской и городской жизни, пейзажи.

В 20-е годы творчество Герасимова стало глубже и сложнее. Он пишет портреты крестьян. Много рисует, пытаясь постичь своеобразие каждого из своих героев. Его влекут героические темы, персонажами его картин становятся те самые крестьяне, портреты которых он так внимательно писал. В картине «На Волхове. Рыбаки» (1928—1930, Третьяковская галерея, Москва) художник показывает своих героев за едой после тяжелого дня; он любуется могучей, богатырской силой рыбаков. Героическим страницам истории посвящены «Клятва сибирских партизан» (1933) и «Мать партизана» (1943—1946; обе картины в Третьяковской галерее в Москве). Эти произведения Герасимова привлекают силой народных характеров, оригинальностью в трактовке темы, хотя и уступают по мастерству его портретам и пейзажам.

Широко известны такие работы Герасимова, как «Колхозный сторож» (1933) и «Колхозный праздник» (1937; обе картины находятся сейчас в Третьяковской галерее).

С. Герасимов был и хорошим иллюстратором книг. Он выбирал для иллюстрирования



С. В. Герасимов. Мать партизана. 1943—1946. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

книги, близкие его главной, народной теме: «Дело Артамоновых» (1937—1950) А. М. Горького, «Грозу» (1948) А. Н. Островского.

Но, может быть, главное дело всей жизни художника — пейзажи. Сын крестьянина из Можайска, он навсегда сохранил любовь к родной земле. Он не писал огромных полотен. Его пейзажи обычно невелики по размерам, скромны. Пригорки и холмы, долина реки, погожий солнечный день, березы на юру — все это написано у него искренне, с уважением и любовью к красоте природы своей Родины. Композиция пейзажа вроде бы случайна, цвет неярок, скромен, приглушен. Художник как бы боится сказать лишнее слово, приукрасить, он только открывает ту поэзию, которая есть в самой природе и которую люди не всегда замечают. Но нельзя не почувствовать тонкость переживаний мастера, его любовь к среднерусской природе. Именно эти прекрасные качества пейзажных работ С. В. Герасимова были особо отмечены при присуждении художнику в 1966 г. Ленинской премии.

Разносторонний и большой художник, С. В. Герасимов известен также как педагог и общественный деятель, воспитавший многих мастеров живописи. В течение долгих лет он был профессором живописи, деканом, а затем директором Художественного института им. В. И. Сурикова (1936—1950), председателем Московского союза художников, дважды избирался первым секретарем Союза художников СССР.

В. И. МУХИНА (1889—1953)

«Творчество — это любовь к жизни!»— этими словами Вера Игнатьевна Му́хина выразила свои этические и творческие принципы — принципы выдающегося советского скульптора-реалиста первой половины XX в.

Любовь к жизни, вера в человека-героя, человека — борца и созидателя вдохновляли Мухину на всем протяжении ее творческой деятельности.

Широта кругозора, прекрасное знание мировой скульптуры, постоянное совершенствование профессионального мастерства — вот что определяет многогранность ее творческой личности. Она всегда была в первых рядах борцов за новое искусство.

Еще в начале своей деятельности В. И. Мухина принимала активное участие в проектировании революционных памятников (проекты памятников «Освобожденному труду»,1919; «Пламя революции», 1922, и др.). В 1927 г. она сделала небольшую бронзовую фигуру «Ветер», интересную динамикой сопротивления человека стихиям, бурным порывам ветра (см. илл., стр. 40). В этом же году она создала обобщенный образ крестьянской женщины в скульптуре «Крестьянка», олицетворяющей волю и мощь человека — хозяина природы.

Одновременно скульптор много сил отдает портрету — и острохарактерному, выявляющему индивидуальные особенности модели, и более обобщенному, в котором собраны типические черты человека советской эпохи. Самое глубокое по содержанию портретное произведение Мухиной — портрет архитектора С. Замкова (1934—1935). У героя Мухиной гордая, красивая голова, энергичное волевое лицо, мощные широкие плечи и мускулистые руки. Она писала о замысле этой работы: «Кроме портретного сходства с человеком, я хотела воплотить в скульптуре синтетический образ строителя, его непреклонную волю, его уверенность, спокойствие и силу... Почетное и славное дело советского скульптора быть поэтом наших дней, нашей страны, певцом ее роста, воодушевлять народ силою художественных образов».

В 30-е годы, ознаменованные широким развитием строительства, Мухина много работала в области монументальной и декоративной пластики. Вершиной монументального творчества мастера была всемирно известная 24-метровая скульптура из нержавеющей стали «Рабочий и колхозница», созданная для советского павильона на Всемирной выставке 1937 г.в Париже. Сейчас эта великолепная скульптура — одно из лучших и популярнейших произведений советского искусства — находится в нашей столице Москве перед входом на Выставку достижений народного хозяйства (см. илл., стр. 328—329).

Юноша и девушка в стремительном движении возносят вверх эмблему Советского государства — серп и молот. Молодые и сильные, объединенные общим порывом вперед, они олицетворяют творческие созидательные силы советского общества, его молодость и волю к победе. Эти образы стали символом прогрессивных сил всего человечества, *гимном во славу свободного человека-творца*.

Произведение Мухиной «Рабочий и колхозница» языком скульптуры выражает идеи социалистического гуманизма. Оно замечательно новаторским художественным решением. Динамика композиции наглядно передает внутренний порыв героев. Мощное движение — гигантский шаг вперед, взлет несущих эмблему рук, складки тканей, как бы раздуваемых встречным ветром, еще усиливают динамику группы. Серебристо-серый блеск стали повышает декоративность скульптуры, делает ее легкой, как бы летящей. Обе фигуры объединены в целое единым ритмом движения. В этой работе Вера Игнатьевна Мухина выразила свое понимание



В. И. Мухина. Крестьянка. 1927. Бронза. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

скульптуры как искусства большого, значительного образа.

Такое отношение к скульптуре воплощено и в монументальных работах 30—40-х годов, лучшая из которых — романтически приподнятый образ М. Горького[1] (1938—1952, бронза), и в серии портретов героев Великой Отечественной войны, а также деятелей науки, искусства, борцов за мир и прогресс (портреты полковника Б. А. Юсупова, 1942, бронза; хирурга Н. Н. Бурденко, 1943, бронза; кораблестроителя А. Н. Крылова, 1945, дерево, и др.; все три в Третьяковской галерее в Москве). В портретах Мухина выявляет типические черты современников — силу духа, волю к действию, высокое достоинство и гуманность. И во всех своих героях она ищет и находит черты героической личности.

Творческий путь Мухиной — путь поисков монументального стиля и героического образа, путь утверждения реалистического искусства. Она постоянно искала и училась — у искусства прошлого, у современников, но прежде всего у самой жизни.

[1] Этот памятник писателю установлен в городе Горьком в 1952 г.

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО 1941—1945 гг.

В 1945 г. в Польше в полуразрушенном Кракове была открыта небольшая выставка работ солдата З. Т. Толкачёва (р. 1903)—художника из Киева. Это были документальные зарисовки, сделанные на служебных бланках концентрационного лагеря Освенцим, где фашисты замучили сотни тысяч мирных людей. Страшные своей правдивостью рисунки польское правительство представило как одно из свидетельств в деле о зверствах гитлеровцев. Один из польских литераторов писал тогда: «Работы Толкачева—это фрагменты, куски, отрывки трагедии. Это документ величайшего в мире злодейства. Величайших страданий. Величайшего героизма».

Советское искусство 1941—1945 гг.— это летопись народной войны, исторический документ исключительной важности. Его основные черты — документальность и публицистичность: трудно было оставаться спокойным в эти грозные для Родины дни.

Война началась внезапно, но уже буквально на следующий день на стенах домов, у призывных пунктов, на эшелонах, спешивших к местам боев, появились первые плакаты Кукрыниксов, Б. Е. Ефимова и других художников. В опасное для страны время, как и в эпоху гражданской войны, плакат снова занял одно из ведущих мест в искусстве. На первых порах некоторые плакаты очень сильно напоминали те, что 20 лет назад звали под знамена Красной Армии. Так, одна из популярных работ этих лет — «Родина-мать зовет» (1941) И. М. Тойдзе (р. 1902), на которой изображена женщина, призывающая сыновей защитить Отечество, по композиции и по цвету напоминала прославленный плакат Д. С. Моора «Ты записался добровольцем?», созданный в годы гражданской войны. Без огромного, высотой в пять этажей, плаката Тоидзе, вывешенного на улице Горького, невозможно представить себе Москву военных лет.

В течение первых месяцев войны на помощь признанным плакатистам пришли многие живописцы, скульпторы и графики, которые раньше никогда не делали плакатов. Но сейчас это было главным, и художники занялись новым для себя делом.

В конце 1941 г. по примеру «Окон РОСТА» (см. ст. «Советское искусство 1917—1921 гг.») были организованы **«Окна ТАСС»,** над которыми совместно работали известные поэты, художники и мастера художественной фотографии...

Большую роль сыграли агитплакаты в осажденном Ленинграде. Плакаты выпускались и в других городах, при политуправлениях фронтов и армий.

История боев, фронтовой быт предстают перед нами в произведениях **военных художников студии имени Грекова**. Эти художники ездили по фронтам, принимая участие в военных действиях, они воссоздавали в своих картинах сцены боев, образы героев-солдат.

Немало художников с первых дней боев пришли во фронтовые газеты. Многие вели своего рода изодневник. В тяжелые дни 1941—1942 гг., когда под Севастополем шли кровопролитные бои, Л. В. Сойфе́ртис (р. 1911) во время коротких перерывов между атаками и

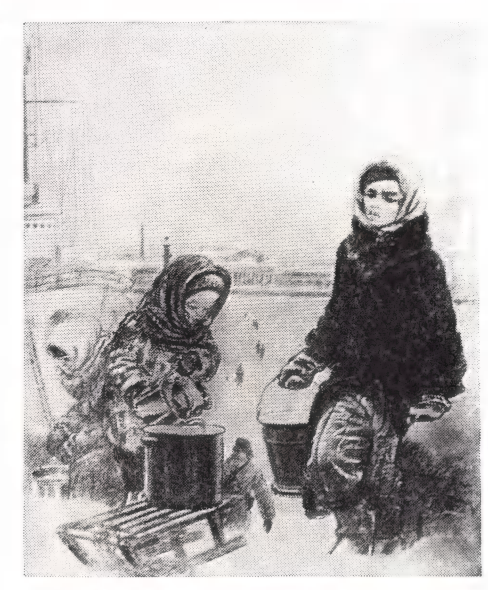
бомбежками зарисовывал в альбоме защитников города, героев-моряков.

С документальной последовательностью рассказывали о буднях ленинградской блокады литографии А. Ф. Пахóмова (р. 1900), о тех 900 днях, полных надежд и страданий, когда город был отрезан от Большой земли. А поэтичные акварели В. В. Пакýлина (1900—1951) донесли до нас облик Ленинграда того времени — странно безлюдные улицы, прекрасные площади и ансамбли, которые каждый час могли быть разрушены вражескими снарядами и бомбами.

Многие произведения о войне были актуальны, как плакат. Примером такого быстрого, своевременного ответа на события может служить публицистическая по сути своей картина С. В. Герасимова «Мать партизана» (см. ст. «С. В. Герасимов» и илл., стр. 308). «Не забудем, не простим!» (1942)— так назвал Д. А. Шмаринов серию своих работ, рассказывающую о злодеяниях фашистов.

Литовский график Витаутас Юркýнас (р. 1910) назвал цикл линогравюр почти газетным заголовком: «Зверства фашистских оккупантов» (1945—1946). Все до одной гравюры выполнены, как говорится, единым дыханием, взволнованно... Поднял руку офицер СС. Солдаты приготовились к залпу. Но девушка-партизанка не дрогнула. Она глядит гордо и смело. Тупо стоят лопаты, ожидая работы. Гнев и ненависть художника никого не оставляют безучастными.

Идет война, и фронт всюду. Враг подошел к Москве, и вот уже выросли на окраинах противотанковые надолбы. И весь город под снеговым свинцовым небом стал суровым, приготовился к битве. Такова столица в картине А. Дейнеки «Окраина Москвы в 1941 г.», написанной призывно, почти с плакатной броскостью (1942, Третьяковская галерея, Москва; см. ст. «А. А. Дейнека»).



А. Ф. Пахомов. На Неву за водой (из серии «Ленинград в дни блокады»). 1942. Литография.



Д. А. Шмаринов. Мать (из серии «Не забудем, не простим!»). 1942. Бумага, черная акварель, уголь. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



В. Юркунас. Расстрел (из цикла «Зверства фашистских оккупантов»). 1945—1946. Линогравюра.

Трудно и опасно не только на фронте... И в тылу люди героически переносили все лишения ради победы. О жизни народа в годы войны рассказывали зрителю картины Ю. И. Пименова «Следы шин» (1944), «Осенняя станция» (1945), донесшие до нас поэзию быта тех лет (первая — в Третьяковской галерее в Москве, вторая — в Русском музее в Ленинграде) и А. А. Пластова «Фашист пролетел» (см. ст. «А. А. Пластов»).

Когда враг разорял нашу родную землю, важно было вспомнить и историю, славные ратные подвиги предков. Их пример вселял надежду и призывал быть мужественными и смелыми. Вот почему многие художники в это грозное время пишут полотна на исторические темы. В 1942 г. П. Д. Корин обратился к образу Александра Невского, 700 лет назад предупреждавшего: «Кто с мечом к нам придет, тот от меча и погибнет» (см. ст. «П. Д. Корин» и илл., стр. 320). Художник Е. Е. Лансере́ работал над графической серией «Трофеи русского оружия» (1942). Старейший художник Н. П. Улья́нов (1875—1949) написал картину «Лористон в ставке Кутузова» (1945). В. А. Фаворский создал цикл гравюр «Великие русские полководцы» (1945—1947; см. ст. «В. А. Фаворский»). Группа эстонских художников, находившихся в это время в Ярославле, подготовила выставку (1943), посвященную 600-летию восстания «Юрьевой ночи» против рыцарей-иноземцев.

Когда просматриваешь книги по истории искусства Великой Отечественной войны, то невольно обращаешь внимание и на большое количество портретов. Их было много и в графике, и в скульптуре, и в живописи.

В портретах военных лет мы видим людей несломленных, сильных духом, проявивших неслыханное мужество и благородство в самые тяжелые для страны дни. Хладнокровен и мужествен полковник Б. Юсупов в портрете В. Мухиной. В скульптурном портрете С. Лебедевой писатель А. Т. Твардовский (1943) напоминает своего любимого героя, никогда не унывающего Василия Тёркина.

Посмотрите, как строго сделан художником Г. С. Вере́йским (1886—1962) портрет востоковеда И. Орбели (1942), как сдержанные сочетания зеленого, желтого создают ощущение тревоги в «Автопортрете в желтой рубахе» (1943) П. П. Кончаловского, как, словно оружие, держит кисть М. С. Сарьян в своем автопортрете 1942 г.

Но вот война окончена. И мы видим на одном из полотен Сарьяна — «Армянам — бойцам, участникам Великой Отечественной войны» (1945) — цветы, то яркие и приглушенные, то радостные и грустные. Они здесь звучат как память о невернувшихся, отдавших жизнь за свободу родной земли, и как радость мира, призыв к новой жизни...

Уже на выставках 1945—1946 гг. появилось много картин и скульптурных произведений, рассказывающих о мирных делах вчерашних воинов. Но и до сих пор тема подвига народа в войне волнует художников и зрителей.

«Я УВЕРЕН, ЧТО НАСТУПАЕТ ВЕЛИКАЯ ЭРА ИСКУССТВА...»
Р. РОЛЛАН О СОВЕТСКОМ ИСКУССТВЕ

М. В. Н е с т е р о в. Портрет И. П. Павлова. 1935. Холст, масло.
Государственная Третьяковская галерея. Москва.



(К ст. «М. В. Нестеров»)



Б. В. Иогансон. Допрос коммунистов. 1933. Холст, масло.
Государственная Третьяковская галерея. Москва.

(*К ст. «Б. В. Иогансон»*)

М. С. Сарьян. Горы. 1923. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



(К ст. «М. С. Сарьян»)



А. А. П л а с т о в. Ужин тракториста. 1951. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

(К ст. «А. А. Пластов»)

Мемориальный ансамбль в Берлине

В дни всенародных праздников жители демократического Берлина покидают центральные улицы и нескончаемой процессией направляются в Трептов-парк, где когда-то рабочие собирались на свои первые маевки. Теперь они приходят сюда поклониться останкам советских воинов, принесшим народам Европы и самому немецкому народу освобождение от фашистского ига.

С прилегающих улиц потоки людей текут по аллеям парка, которые сходятся на небольшой площади. Здесь, склонившись над могилами своих сыновей — советских воинов, навеки застыла фигура скорбящей женщины, олицетворяющая Родину-мать. Светло-серый гранит скульптуры, кубический постамент — все подчеркнуто строго и просто.

Процессия поворачивает на широкую эспланаду, поперек которой склонились красные гранитные знамена с мемориальными надписями. Перед знаменами — коленопреклоненные статуи воинов, отдающих почести погибшим товарищам по оружию. Несколько ступенек ведут вниз, к братским могилам, покрытым бронзовыми венками. Еще дальше возвышается зеленый курган, на вершине которого — круглый мавзолей-постамент с могучей тринадцатиметровой бронзовой фигурой воина, рассекающего мечом фашистскую свастику, а свободной рукой прижимающего к груди спасенного ребенка. Воин утомлен, на лице его следы грозных испытаний, но в позе свобода и твердость — человек победил зверя, отстоял жизнь. Накинутая на плечи плащ-палатка усиливает монументальность и сходство с античными героями.

Внутри мавзолея в золотом ларце хранится книга с именами героев, павших в боях за Берлин.

Грандиозный ансамбль в Трептов-парке (1949) был создан в короткий срок под руководством скульптора Е. Вучетича, архитектора Я. Белопольского и художника А. Горпенко.

Я. Белопольский разработал планировку мемориального парка, определил места скульптур и древесных посадок. По его же проектам созданы монументальные стелы и надгробия и музей-постамент. На внутренних стенах музея художник А. Горпенко выполнил мозаичный фриз, посвященный памяти погибших героев.

Скульпторы во главе с Е. Вучетичем изваяли из бронзы и гранита монументальные фигуры и высекли на стелах барельефы, изображающие характерные эпизоды Великой Отечественной войны.

В этом громадном ансамбле слились в гармоничный аккорд мощные архитектурные формы и пластика скульптур, цвет и озеленение, лепные детали и торжественные лестницы, мозаика и бронза. Их восприятие развернуто во времени и дает возможность проникнуться сознанием значительности увековеченного события.





СОВЕТСКОЕ ПОСЛЕВОЕННОЕ ИСКУССТВО

Кончилась война. Художники вернулись в мастерские. Рядом с шинелями легли на дно сундучков вещевые мешки, в которых еще совсем недавно хранились блокноты или связки бумаг с документальными зарисовками павших и живых однополчан, покинутых и вновь отбитых у врага деревень, бесконечных дорог. Быстрые, порой небрежные зарисовки в блокнотах военных лет теперь воплощались в картины, гравюры, скульптурные памятники, взволнованно рассказывающие о недавних боях и их участниках.

В Третьяковской галерее, в Центральном музее Советской Армии в Москве, в Русском музее в Ленинграде, в музеях Киева, Новгорода и других городов страны хранится художественная летопись Великой Отечественной войны. Картина украинца В. Г. Костецкого (р. 1905) «Возвращение» (1947) рассказывает о возвращении солдата, о его встрече с семьей, «Конец» (1948) Кукрыниксов — о возмездии, постигшем гитлеровцев (обе в Третьяковской галерее в Москве).

Взволнованно повествуют о войне и полные искреннего чувства и свежих личных впечатлений полотна военного художника студии имени Грекова, прошедшего с войсками от Москвы до Берлина, Б. М. Нéменского (р. 1922). Его картина «Мать» (1945) рассказывает о старой крестьянской женщине, приютившей во время отступления у себя в избе солдат, о глубине ее страданий. Медицинским сестрам посвящены его картины «Сестры наши» (1952) и «Машенька» (1956, см. илл., стр. 328—329). Из блокнотов военных лет взял Неменский темы и для своей картины «Земля опаленная» (1957; Третьяковская галерея и Музей Советской Армии, Москва).

После войны окончательно утвердилась традиция устраивать периодические выставки-отчеты художников — всесоюзные, республиканские, областные. На этих выставках зрители, многие из которых бывшие фронтовики, вновь встречались со своим военным прошлым. То, что для людей невоевавших уже становилось историей, для них оставалось самым незабываемым, грустным и гордым воспоминанием на всю жизнь.

В документальных изображениях переправ, оборон и штурмов художники-фронтовики прежде всего видели судьбы очень близких и дорогих себе людей.

Во многих городах были установлены памятники воинской славы. Один из лучших — памятник Победы в Калининграде (1946), в создании которого принимал участие замечательный литовский скульптор Юозас Микéнас (1901—1964). Фигуры двух бронзовых солдат с автоматом и знаменем в руках полны напряженной решимости, их движения стремительны.

Широкую известность среди монументов, воздвигнутых после войны, получил памятник воинам Советской Армии в Берлине (1949; архитектор Я. Б. Белопóльский (р. 1916), скульптор Е. В. Вучéтич (р. 1908), художник А. А. Горпéнко (р. 1916); см. ст. «Мемориальный ансамбль в Берлине»).

Чувство величия Родины художники передавали не только в памятниках и картинах о войне, в рассказах о делах современников. Большое место в послевоенной живописи занял пейзаж. С. В. Герасимов воспевал Подмосковье, окрестности Можайска; с тонким лиризмом подмечал он еле заметное движение, происходящее



С. А. Чуйков. Дочь Советской Киргизии. 1948. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

в природе (см. ст. «С. В. Герасимов»). Ліричны, а подчас и романтичны пейзажи Н. М. Рома́дина (р. 1903). М. С. Сарьян славит свой родной край — полную солнца Армению. Его пейзажи и натюрморты ярки, декоративны (см. ст. «М. С. Сарьян»).

Еще в 30-х годах начал писать пейзажи Г. Г. Ни́сский (р. 1903). К 40—50-м годам его творчество достигло расцвета. В картинах Нисского родная природа как бы сопереживает с людьми их деяния. Стремительные чередования взгорков, перелесков, полей, перерезанных стрелами шоссе, передают зрителю настроение бодрости и энергичного созидания, которое переживала страна. А лаконичная палитра черно-сине-голубых тонов придает изображенному пространству цельность и спаянность.

Поэтическое, возвышенное переживание жизни, взволнованное, глубокое и талантливое осмысление трудных послевоенных буден предстало в творчестве С. А. Чуйко́ва (р. 1903). Его картины посвящены родной Киргизии, а также Индии, в которой художник не раз бывал в 50-е годы. Человек для Чуйкова прекрасен своей разумностью и добротой сердца, своей близостью к спокойной, мудрой и величавой природе. Теплые и солнечные краски живописи, неторопливые переходы тонов передают красоту мира и бережное отношение художника к природе. Одна из лучших картин Чуйкова — «Дочь Советской Киргизии» (1948). Знойное сине-голубое небо над палевой степью. Солнце ярко зажигает красные тона платка, синеву жилета, бросая цветные зайчики на белую юбку. Но как ни насыщены краски — они не спорят друг с другом. И колорит, и рисунок, и композиция подчинены строгой гармонии, которую находит Чуйков в самых простых, обычных явлениях жизни. К той же поэтизации обычного стремился Чуйков и в индийских этюдах и картинах. Он не искал экзотики, красочных эффектов, а хотел спокойно, но глубоко раскрыть всю мудрость и красоту древнего народа и природы Индии.

Послевоенное советское искусство отразило разные стороны жизни нашей страны. В живописи А. А. Пластова (см. ст. «А. А. Пластов») как бы ожила тогдашняя деревня. Художник изобразил ее правдиво, ничего не приукрасив. Он знал своих героев, верил в их силу и представлял зрителю неказистых с виду, а по сути чистых, сильных и благородных людей. Он тоже искал красоту в простом.

В картинах А. А. Дейнеки этого периода, как и в его полотнах 30-х годов, зрители вновь увидели напряженную жизнь страны (см. ст. «А. А. Дейнека»). Она залечивала раны, строилась, трудилась и отдыхала. Дейнека постоянно шел в ногу со временем, словно торопя его своим активным, боевым искусством.

В послевоенные годы советское искусство развивалось широким фронтом. Разные республики, разные национальные школы, разные города, разные поколения. Сформировалась своя школа живописи в Латвии, во главе ее стал Эдуард Ка́лнынь (р. 1904). Многие армянские художники пошли по пути, проложенному искусством Мартироса Сарьяна. Среди них, например, Оганес Зардаря́н (р. 1918). Азербайджанскую живопись стал достойно представлять Микаил Абдулла́ев (р. 1921). Успешно



О. Зардарян. Весна. 1956. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



И. В. Голицын. Три художника. 1962. Линогравюра.

выступала на послевоенных выставках украинская художница Т. Н. Яблóнская (р. 1917). Этот перечень можно было бы расширить.

По-прежнему радовали зрителей своими работами мастера старшего поколения советского искусства — С. Коненков, М. Сарьян, П. Кузнецов, П. Кончаловский, С. Герасимов, В. Фаворский, более молодые мастера — Б. Иогансон, П. Корин, А. Пластов и художники среднего поколения — С. Чуйков, Г. Нисский, Б. Пророков. Громкий голос Б. Пророкова страстно призывал бороться за мир, за свободу угнетенных народов (см. ст. «Б. И. Пророков»).

Но плеяду этих художников уже «подпирала» молодежь; она выдвинулась в середине 50-х годов, внося новые черты в советское искусство.

В развитии искусства послевоенных лет были свои сложности и трудности. В те годы воздвигались и помпезные, неуклюже украшенные здания, создавались парадные, напыщенные портреты. Герои живописи подчас вели себя как плохие актеры на сцене. Но было создано и немало хороших полотен и скульптурных памятников, которые по праву можно отнести к произведениям большого искусства. Они и подготовили почву для нового плодотворного этапа в истории советского изобразительного искусства, связанного с ленинскими идеями XX партийного съезда.

Перемены начались с архитектуры. Она повернулась лицом к новым задачам — массовому строительству, преодолению украшательства, рождению новой красоты простых конструктивных форм.

В середине 50-х годов начал формироваться новый архитектурный стиль. О нем можно судить и по новым зданиям жилых кварталов, построенных в самых разных городах Союза, и по некоторым сооружениям общественного характера.

Яркими примерами новой архитектуры могут служить Дворец съездов в Московском Кремле (1961), Московский Дворец пионеров на Ленинских горах (1962), кинотеатр «Россия» (1961, Москва; архитекторы Ю. Шевердяев и Д. Солопов), новые лагеря Артека на Южном берегу Крыма (1961—1964; архитекторы А. Полянский, В. Витухин, инженер Ю. Рацкевич) (см. ст. «Кремлевский Дворец съездов», «Московский Дворец пионеров», «Новые лагеря Артека» и илл., стр. 321, 328 и 329).

Новая архитектура опять оживила идею синтеза искусств. Московский Дворец пионеров или Дворец съездов нельзя представить себе без монументальной скульптуры и живописи.

За последнее десятилетие в разных городах Союза было поставлено немало памятников. В Ленинграде М. К. Аникýшин (р. 1917) создал памятник А. С. Пушкину (1957), в Москве А. П. Кибáльников (р. 1912) — В. В. Маяковскому (1958), Л. Е. Кéрбель (р. 1917) — Карлу Марксу (1961) и т. д.

Памятник молодого литовского скульптора Гедиминаса Йокубóниса (р. 1927) «Мать-Родина» (1960), установленный в деревне Пирчюпис, разрушенной гитлеровцами во время Отечественной войны, посвящен жертвам фашизма. Строгая фигура матери, вырубленная из гранита, возвышается над равниной, возбуждая чувство скорби и веру в неодолимые силы народа. Этот великолепный памятник удостоен Ленинской премии.

Новую жизнь обрело прикладное и декоративное искусство, тесно связанное с бытом людей. Искусство вошло в жилую квартиру, стало неотъемлемой частью повседневности.

В конце 50-х годов в печати и в разговорах прозвучало старинное и, казалось бы, весьма академическое слово: эстамп. На стенах наших квартир, кафе, лабораторий, библиотек появились линогравюры, ксилографии, офорты, т. е. графические произведения, выполненные в технике, которая позволяет тиражировать изображения, не искажая их. Каждый эстамп — не копия, не репродукция, а подлинник (см. ст. «Графика»).

Черно-белые контрасты линогравюры, создаваемые резцом художника, представляли жизнь преображенной, динамичной, окрашенной личным настроением и фантазией человека-творца.

Очень интересны и динамичны гравюры И. В. Голи́цына (р. 1928). Ритмичные контрасты черного и белого не только означают здесь привычные границы предметов, но решают и более сложные композиционные задачи. В гравюре «Три художника» (1962) мы не видим ни того, что создают в данный момент изображенные на ней мастера, ни даже их лиц. Но очертания фигур и их расположение таковы, что мы прекрасно ощущаем пафос творчества, дерзновенную работу художников.

Г. Ф. Заха́ров (р. 1926) открыл красоту городских пейзажей. На его первых работах мы видим то силуэты мостов, то серебристые прямоугольники зданий, то уют обжитых горбатых переулков. А затем художник создал серию гравюр о природе: журчащий меж кустарников ручей, лесная дорога, луга...

Большую известность получила гравюра на линолеуме «Владимир Маяковский» (1957; см. илл., стр. 36), созданная Ю. Б. Могиле́вским (р. 1924), а также иллюстрации О. А. Кудряшо́ва (р. 1932) к произведениям Салтыкова-Щедрина.

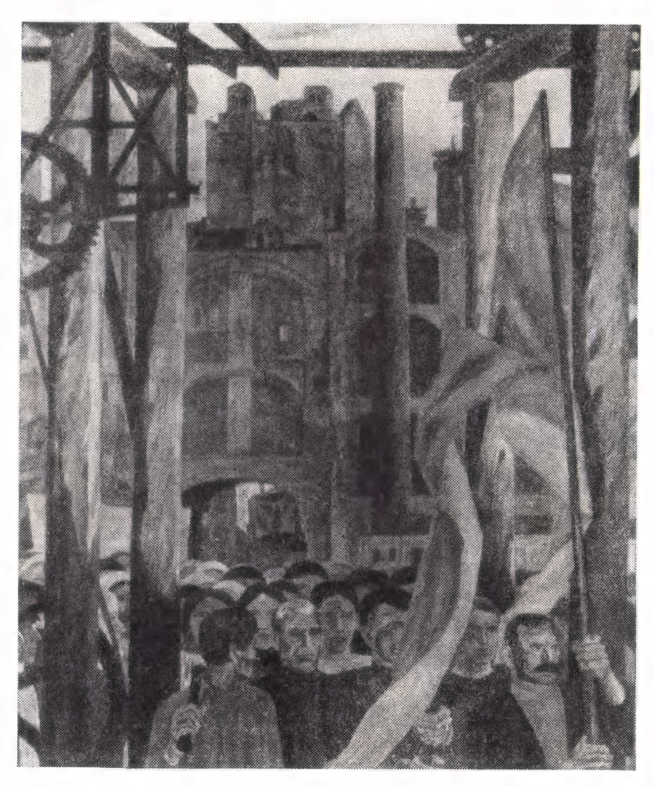
Многогранность мира, величие богатого благородными чувствами советского человека — так можно определить тему лучших эстампов рубежа 50—60-х годов, сюжетно охвативших великое разнообразие дел нашего народа и созданных художниками молодого поколения. На линогравюрах бакинца Расима Баба́ева (р. 1927)— экспрессивные панорамы нефтепромыслов. Андрей У́шин (р. 1927) создал ленинградские пейзажи. Молодые литовские графики Альбина Маку́найте (р. 1926), Бируте Жили́те (р. 1930) и другие выработали свой стиль в гравюре — в ней много от народной картинки и даже от народной песни.

Иные темы и сюжеты у живописи последнего десятилетия. Для нее характерна тенденция к созданию картины-эпопеи, в которой бы звучало величавое слово о современнике, его мечте, трудах, благородстве, об истории — далекой или недавней, но всегда актуальной. Монументальный слог художники ищут разными путями.

Одним из первых среди московских художников, кто начал искать эти новые пути, был Г. М. Ко́ржев (р. 1925). Его триптих «Коммунисты» (1957—1960) показывает борьбу без прикрас, историю в ее истинной героике, в ее подлинном драматизме. Те же черты присущи картине П. А. Смо́лина (р. 1928) и



Г. М. Коржев. Поднимающий знамя (центральная часть триптиха «Коммунисты»). 1957—1960. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



А. А. и П. А. Смолины. Стачка. 1964. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

А. А. Смо́лина (р. 1930) «Стачка» (1964; обе в Третьяковской галерее, Москва).

Современной теме посвящены и произведения П. П. Оссовского, Д. Д. Жилинского, В. И. Гаврилова, В. И. Иванова и других.

О новых исканиях молодых живописцев, живущих в разных концах Союза — в Прибалтике, Закавказье, Средней Азии, свидетельствовали всесоюзные и республиканские выставки художников в 60-е годы.

Латыш Эдгар И́лтнер (р. 1925) — самобытный живописец. Он воспринял мудрость народных мастеров, демократические традиции художников 30-х годов. В полотне «Мужья возвращаются» (1957, Рижский государственный музей) изображены женщины-рыбачки, крепкие, сильные, мужественные. В ветреный, бурный день они ожидают на берегу моря мужей. Они тревожатся за судьбу мужей, веря и не веря в их возвращение. Илтнеровская романтика умна и содержательна, его понимание героизма глубоко человечно. Тяга к большим темам нравственного, философского звучания близка художникам разных республик.

В картине бакинца Таира Сала́хова (1928) «Ремонтники» (1960) человек оказался в драматических обстоятельствах. В хмурую, предштормовую погоду от берега в открытое море катер увозит бригаду нефтяников-ремонтников. Их шестеро, чуть угловатых, прижавшихся друг к другу спинами. Мы видим лица троих... Без улыбок, задумчивые, волевые... Художник выбирает стальные краски, напряженные и холодные. И мы ощущаем порывы леденящего ветра. Горизонтальная линия берега вносит в композицию некоторую уравновешенность: да, это будни, это каждодневная борьба человека на земле. В творчестве Салахова чувствуются традиции строгого и мужественного искусства Дейнеки и Корина (см. илл., стр. 328—329).

Из огромного деревянного блока вырезал литовец Юозас Мике́нас лица пожилого рыбака, девушки и задумчивого человека с чуть грустной и доброй улыбкой. Вещь так и названа: «Рыбак, дочь рыбака и я». В ней жизнь совершает свой круговорот. Вздымаются золотистые волны, вскидывается на их гребне причудливая рыбка. Жизнь вечно продолжается, вбирает в себя и вновь дарит людям мудрость старого труженика, поэзию юности, зрелое постижение земной истины...

Герои скульптуры молодого московского мастера Д. М. Шаховско́го (р. 1928) «Камчатские рыбаки» (1957, Третьяковская галерея, Москва) — парни, обветренные и закаленные штормовым морем. Они умелы и на-



Ю. Микенас. Рыбак, дочь рыбака и я (фрагмент). 1961. Дерево. Каунасский художественный музей.



Э. Илтнер. Хозяева земли. 1960. Холст, масло. Государственный музей латышского и русского искусства. Рига.

пористы в труде и справедливы в жизни. В штормовках, плечом к плечу, рыбаки — эти три разных характера — создают сильный товарищеский коллектив. Три бюста слиты в единую композицию. Плотно и весомо выглядит материал — звонкая медь. И тем, кто поглядит на этих дружных и сильных людей, становится увереннее жить...

Это разнообразие современной станковой скульптуры можно было бы продемонстрировать и на множестве других примеров. И здесь протянется длинная цепь от самого старшего, С. Коненкова, к средним и молодым — таким, как О. Комов, Ю. Чернов и другие.

Успехи молодых позволяют видеть перспективу современного советского искусства, позволяют надеяться на то, что лучшие традиции старших мастеров будут продолжены.

«Искусство должно возвышать человека, освобождать его от всего мелкого, пошлого, принижающего»— в этих словах Сарьяна выражено высокое нравственное кредо нашего искусства, с первых лет Октября талантливо выполняющего свою миссию исследователя и агитатора, воспитателя и творца прекрасного.

П. Д. КОРИН (1892—1967)

В грозный год Великой Отечественной войны Павел Дмитриевич Ко́рин создал образ Александра Невского (1942). Острыми, пронизывающими друг друга мазками написано суровое лицо. Руки князя покоятся на мече. Латы крепко одели стройную фигуру. Полощется стяг с ликом Спаса. Замерли воины, образовав рядом с крепостной стеной живой заслон из кольчуг. Тревожно перекликаются красные, черные, желтые, стальные краски. В них переданы собранность духа, вера в победу... Враг будет разгромлен.

П. Корин родился в Па́лехе. Это село (теперь оно уже стало рабочим поселком) славится изделиями умельцев — знаменитыми па́лехскими шкатулками. В годы детства Корина его земляки вели еще старый промысел — писали иконы, передавая навыки живописи из поколения в поколение.

Жажда знаний, желание учиться привели Павла Корина в Москву. Здесь ему посчастливилось познакомиться с художником М. В. Нестеровым (см. ст. «М. В. Нестеров»), который полюбил юношу за нравственную строгость, чистоту и восторженность души.

В суровые 20-е годы П. Корин копирует живопись Александра Иванова, стремясь постигнуть классическое совершенство формы. Он хочет заново применить красочное искусство палешан, поведать с его помощью о живых, а не выдуманных героях.

Как и его учитель Нестеров, Корин с юности видел в искренней религиозности высокую нравственность. Человек без возвышенной бла-





П. Д. Корин. Портрет Ренато Гуттузо. 1961. Холст, масло. Государственный Русский музей. Ленинград.

П. Д. Корин. Александр Невский (средняя часть триптиха). 1942. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

городной идеи воспринимался им сошедшим с пути истины и добра. Но жизнь быстро менялась. Сказочная «святая Русь» оборачивалась неприглядной своей стороной. Ее жестокая и слепая ненависть ко всему новому в жизни возмущала живописца. Корин решает создать картину «Русь уходящая». Она не была завершена. Но этюды и эскизы запечатлели шествие толпы, сопровождающей церковника, проклявшего новый строй жизни. Мелькают лица, выражающие аскетический фанатизм, юродство, забитость и сомнения, мучительные переживания; старое рушится, за новым ли истина?

Корин едет в Италию, где встречается с Горьким. На портрете художник изобразил Горького во весь рост на фоне величавой, бесконечной и совершенной природы. Человек идет по земле, думая свою сокровенную думу об истине, о всем узнанном и несбывшемся (1932, Третьяковская галерея, Москва).

Краски Корина отливают мозаичными переливами. Даже самые теплые из них как бы сохраняют природный холодок стекла. С годами колорит Корина становится более ярким, построенным на резких, почти плакатных сочетаниях красок. В композиции сопоставляются чаще всего фигура и фон. Это своеобразие манеры и монументальность стиля позволили художнику обратиться в 40-х годах к технике мозаики. Ему принадлежат эскизы мозаик для предполагавшегося Дворца Советов и мозаики

на станции Московского метрополитена «Комсомольская-кольцевая».

В начатой в 30-е годы галерее портретов деятелей науки и искусства, в созданных художником образах людей глубокой мысли и созидания, самозабвенного творчества П. Д. Корин нашел возможность воплотить близкий ему идеал человека.

За портреты М. Сарьяна, режиссера Р. Симонова, Кукрыниксов (М. В. Куприянов, П. Н. Крылов, Н. А. Соколов) и итальянского художника Р. Гуттузо, созданные на рубеже 50—60-х годов (все эти портреты в Третьяковской галерее, Москва), в 1963 г. П. Д. Корину была присуждена Ленинская премия.



Кремлевский Дворец съездов

Построенный в 1961 г. Дворец съездов вошел в ансамбль российской святыни — Кремля. Расчлененные гранеными пилонами (столбами) зеркальные стены, в которых отражаются золотые купола кремлевских церквей, как будто невесомый козырек над входом, гранитные ступени и флагштоки — все это создает торжественный и праздничный образ.

Белый цвет здания, позолота оконных переплетов и герба над входом, белокаменная резьба венчающего пояса отвечают облику соседних величественных памятников древнерусской архитектуры. Однако Дворец съездов совсем непохож на своих древних соседей: изменились и эстетические взгляды, и прежде всего технические возможности строителей.

Достаточно сравнить толстые стены соборов с узкими, похожими на бойницы окнами с прозрачными, почти невесомыми стенами Дворца съездов или своды и купола соборов с плоским перекрытием гигантского зала заседаний.

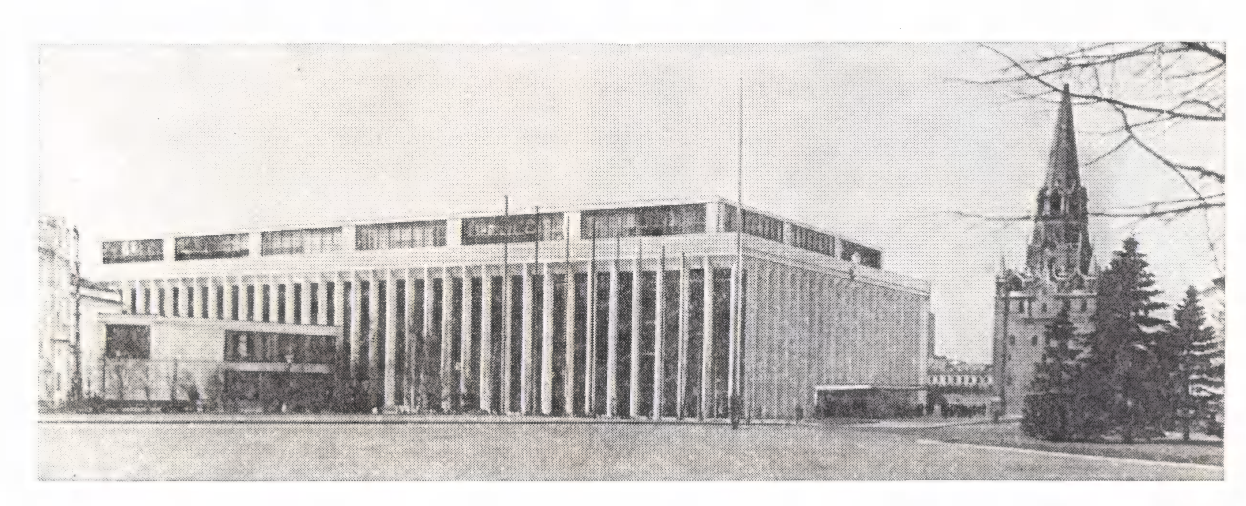
Внутри Дворца съездов — море света, льющегося днем через стеклянные стены, а вечером — из тысяч светильников. Ощущение обилия света еще усиливается светлыми тонами стен.

Сердце дворца — зал на 6000 человек. Мерцающий алюминиевый потолок, деревянные рейки стен, светло-серый ковер на полу, насыщенный красный цвет обивки кресел создают цветовой аккорд. Оригинальный светящийся козырек над сценой скрывает мощные усилители звука. Сцена закрывается занавесом, где на фоне красного знамени и солнечных лучей— барельеф Ильича, как бы всматривающегося вперед, в будущее. Эта замечательная работа художников А. Мыльникова и Х. Рысина стала эмблемой, перешла на миллионы значков и флагов.

Дворец съездов не имеет равных себе по техническому оснащению: оборудованию сцены и акустике, освещению и кондиционированию воздуха. Подлинные художественные достижения в этом великолепном сооружении гармонично сочетаются с самыми передовыми инженерными решениями.

Напряженная творческая работа большого коллектива авторов — архитекторов М. Посохина, А. Мдоянца, Е. Стамо, Н. Штеллера, Н. Щепетильникова, инженеров Г. Львова, А. Кондратьева и других удостоена Ленинской премии.

Дворец съездов — одно из наиболее значительных произведений советской архитектуры послевоенных десятилетий.



Б. И. ПРОРОКОВ (р. 1911)

...Первые рисунки Бориса Ивановича Прóрокова появились в «Комсомольской правде», затем в «Крокодиле» в начале 30-х годов. «Герой» сатирика — рвач, бюрократ, фашист — был и остается его врагом «отъявленным и давним». Вслед за своим любимым поэтом В. Маяковским Пророков стремился к тому, чтобы его искусство служило людям увеличительным стеклом событий и не походило на бесстрастно отражающее зеркало.

В работах Пророкова послевоенных десятилетий перед зрителем предстала жизнь, насыщенная борьбой за мир и социальную справедливость. В сериях рисунков «Вот она, Америка» (1949) и «Маяковский в Америке» (1951; обе в Третьяковской галерее, Москва) художник бичует циничное самодовольство мещан, бесчинство богатой и властной глупости.

Избрав материалом для своих произведений бумагу и тушь, Пророков строит образ на выразительности силуэтов, фрагментарности композиции, заостренности динамичных линий, контрастах света и тени. Графика Пророкова не забывается. Ее помнишь, как стихи с необычными и бьющими рифмами.

Героизм, страдание и человеческое достоинство художник показывает крупным планом. Он любит гиперболу, стараясь не просто перечислять факты, а раскрывать сущность происходящего. Поэтому Пророков строг в отборе ситуаций. Он сознательно ищет момент, когда облик действующего лица наиболее символичен.



Б. И. Пророков. У Бабьего Яра (из серии «Это не должно повториться!»). 1958—1960. Тушь, гуашь. Государственный Русский музей. Ленинград.

Такова людская лавина, опрокидывающая стальную махину в рисунке «Танки Трумэна — на дно!» (1950). Таков спокойный, уверенный жест скрещенных рук рабочего («Стачка. Пикет забастовщиков», 1949) или силуэтная фигура с поднятым кулаком («Митинг» из серии «В гоминдановском Китае», 1946—1947; все три в Третьяковской галерее в Москве).

Во время Великой Отечественной войны Борис Пророков сражался с фашизмом как офицер и художник. Он и сейчас в строю и, несмотря на тяжелую болезнь, пером и кистью продолжает борьбу с фашистами всех мастей, с поджигателями войны. Все свое мастерство, гражданственность, убежденность вложил Б. Пророков в серию «Это не должно повториться!» (1958—1960), за которую в 1961 г. был удостоен Ленинской премии. Кажется, нет предела лаконизму его графической речи. Два-три силуэта, всплеск рук — но как многоголосно звучат возникающие в этой серии образы: «У Бабьего Яра», «Налет», «Голод», «За колючей проволокой». В серии «Это не должно повториться!» художник наряду с тушью применяет карандаши и темперную краску, включая в образный строй выразительность цвета.

Одна из последних работ Пророкова — серия из трех картин под общим названием «Сыну» (1964—1965) целиком написана темперой. Стелющиеся по поваленным деревьям волосы преступно убитой женщины превращаются в языки зловещего пламени. Подобно жуткому насекомому, омерзителен и жалок нацист, опрокинутый и уничтоженный вихрем возмездия. Как огонь жизни, ярко сверкают красные молнии знамен, проносимых советскими солдатами, штурмующими рейхстаг.

На рубеже 40—50-х годов Б. Пророков еще раз вернулся к бытовой сатире в серии рисунков «За ушко да на солнышко», опубликованной в «Крокодиле». А в 1965 г. он создал серию рисунков к стихотворениям В. Маяковского. Некоторые из них были напечатаны в «Комсомольской правде». Выразителен образ шести монахинь, созданный вертикальным рядом черных и белых многоугольников, которые иронически воссоздают шествие алчных и убогих святош.

Эти последние работы художника, как и его ранние работы, ведут бой с лицемерием, насилием, мещанством. Каждую карикатуру Пророков, как и подобает мастеру, превращает в меткий снаряд разрушительной силы.

С. Т. КОНЕНКОВ (р. 1874)

Сергей Тимофеевич Конéнков — старейшина советского искусства, его гордость, его классик.

Творческий путь Коненкова долог и прекрасен. Он родился в 1874 г. в крестьянской семье. Преодолев огромные трудности, он сумел овладеть профессиональным мастерством ваяния и уже в начале XX в. стал одним из крупнейших художников России.

Коненков может быть тончайшим лириком, глубоким психологом, изобретательным автором декоративных композиций. Но прежде всего он художник, в творчестве которого преобладают глубина и мудрость широких образных обобщений. Уже его академический диплом — «Самсон, разрывающий узы» (1902) — провозвестник великих революционных бурь, грандиозных потрясений в в жизни родной страны. Образ титана-бунтаря, в героическом напряжении всех своих сил рвущего цепи, воспринимается ныне как своего рода эпиграф ко всей истории коненковского творчества — смелого, славящего красоту человеческих порывов, непобедимое стремление к свободе.

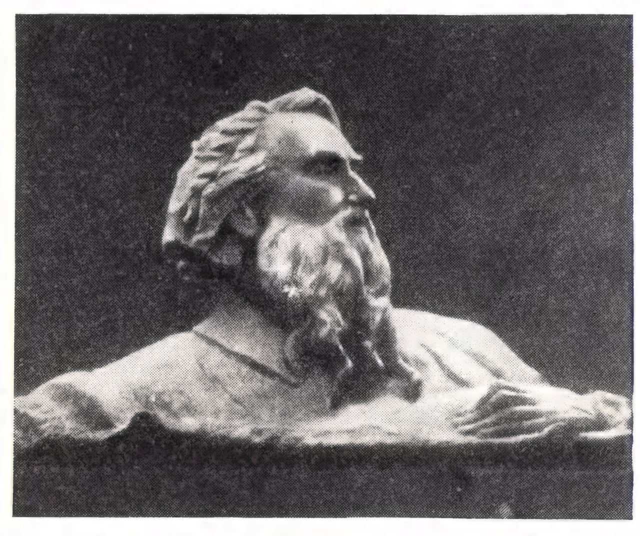
Особой силой и значительностью обладают те монументально-героические образы, которые Коненков создал после Октябрьской революции: барельеф «Павшим в борьбе за мир и братство народов» (1918; многие годы он был укреплен на Кремлевской стене, в 60-х годах скульптор выполнил новый вариант этого барельефа), многофигурный памятник Степану Разину и его сподвижникам (1919, Русский музей, Ленинград) и поразительный по своей огненной романтике и вдохновенности «Освобожденный человек» (1947, Русский музей, Ленинград).

Большие идеи времени, символику значительных событий Коненков способен выразить в работах любого жанра и размера. Например, маленькая «Нике» (1906) рядом с грозной силой, мятежным духом «Рабочего-боевика Ивана Чуркина» и «Атеиста» — произведений эпохи революции 1905 г.— покоряет своей лучезарной вдохновенностью. Вся романтика непобежденных надежд и мечтаний народа в трудную пору его истории с замечательной проникновенностью запечатлена в образе Нике.

Все лучшие портреты Коненкова — это не только талантливые повествования о сильных индивидуальных характерах. Это и глубокие обобщения духовной жизни времени, воплотившиеся в личном жизненном опыте выдающихся людей, причем не только современников, но и деятелей прошлых эпох. Ведь Коненков гораздо чаще лепит портреты по представлению, чем с натуры. Он, конечно, не пренебрегает внешним сходством, но гораздо важнее



С. Т. Коненков. Нике. 1906. Мрамор. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



С. Т. Коненков. Автопортрет. 1954. Мрамор. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

для него внутренняя сущность изображаемого характера, глуби́ны духовного мира. Обычно он выделяет в человеке какую-то одну наиболее важную, примечательную его особенность (трагическое смятение души Достоевского, мудрость Павлова, потрясающую творческую силу Шаляпина) и делает ее сквозной темой портрета.

Коненков вернул русскому искусству дерево как пластический материал, когда-то излюбленный народными мастерами. Впрочем, точнее сказать, что с Коненковым в нашу отечественную скульптуру пришли темы и образы, «живущие» в дереве. Сказки родных лесов и полей, чёртушки, лешие, ведьмы, что мерещатся в переплетениях ветвей какого-нибудь дремучего бора, нищие, слепцы, кали́ки перехожие, былинные богатыри и крестьяне-труженики, правдоискатели, мятежники — словом, неведомая ранее скульптуре сельская, народная Русь стала излюбленным героем Коненкова (см. илл., стр. 27).

И для всех этих образов дерево оказалось естественной стихией, как слова родного языка. В руках мастера оно заговорило с удивительной свободой, красочностью, выразительностью. А. С. Голубкина, известный русский скульптор, писала: «С. Т. Коненков... так сроднился с деревом, что кажется, что он не работает, а только освобождает то, что заключено в дереве».

Вместе с тем Коненков великолепно владеет и другими скульптурными материалами, в особенности мрамором. Многие лучшие работы мастера исполнены именно в мраморе. Чаще всего это вещи идеального плана, где, говоря словами скульптора, «прекрасные человеческие формы» воплощают «лучшие черты характера человека».

Одно из самых прославленных произведений Сергея Тимофеевича Коненкова — его «А в т о п о р т р е т» (1954), удостоенный Ленинской премии. «Работая над «Автопортретом»,— рассказывает Сергей Тимофеевич, — я думал не только о портретном сходстве, а прежде всего хотел выразить свое отношение к труду и искусству, свое устремление к будущему, в царство постоянной свободы и справедливости».

Это высокое устремление, запечатленное в «Автопортрете», всегда было свойственно замечательному художнику, оно осеняет неиссякающей молодостью весь его неслыханно долгий творческий век, всю богатырскую симфонию его великолепного, неповторимого в своей самобытности искусства.

М. С. САРЬЯН (р. 1880)

От высокогорной обсерватории в Бюракане дорога спускается на безлесное, почти ровное плато. Здесь раздолье для ветра, а в солнечный день видно вокруг на добрую сотню километров. Такое ощущение, что перед тобой вся Армения. Говорят, что здесь, у Бюракана, любимые места лауреата Ленинской премии Мартироса Сергеевича Сарья́на. Глядя отсюда на выжженный солнцем многоступенчатый пейзаж — долины, плоскогорья, пики гор, сравнивая пейзаж в живописи и в природе, можно по-настоящему оценить фантазию художника, то, как он усиливает звучание цветов, строит композицию.

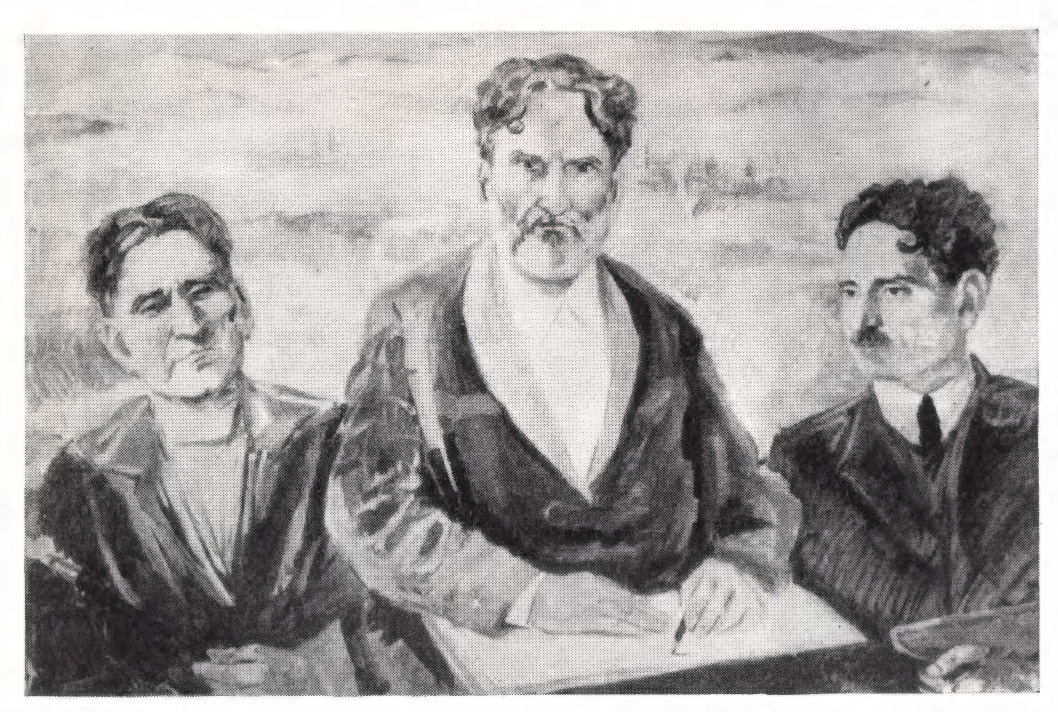
Сарьян — мастер, любящий праздничное, радостное искусство. Его имя стало известно ценителям живописи еще 60 лет назад. В 1907 г., через несколько лет после окончания московского Училища живописи, ваяния и зодчества, на выставке под романтическим названием «*Голубая роза*» Сарьян показал свои работы на восточные темы.

Сарьян много в молодости путешествовал по Востоку — был в Иране, Турции, Египте. Картины, написанные по мотивам этих поездок («К о н с т а н т и н о п о л ь. У л и ц а. П о л д е н ь», 1910; «Ф и н и к о в а я п а л ь м а», 1911; «Г о р ы и п р о х о д я щ и е в е р б л ю д ы», 1912), официальная буржуазная критика встретила насмешками. Она посчитала их варварскими. Яркие краски, тот темперамент, с каким были написаны картины, казались многим современникам издевательством над «здравым» смыслом...

В Армении Сарьян впервые побывал студентом (родился он в Нахичевани, около Ростова-на-Дону), а, когда Армения стала советской, в 1921 г. навсегда переехал в Ереван.

Главное в творчестве Сарьяна — пейзаж и портрет. В его пейзажах есть величественность и грандиозность, ощущение простора и необъятности, которое возникает у человека в горах. Очень часто они плоскостные и напоминают больше декоративные панно, и это тоже придает им особую красоту. Сарьян никогда не забывает о том, что картина висит на плоской стене и тем самым становится как бы частью архитектуры.

В тематических картинах Сарьяна мы обычно видим горы и долины Армении, ее села и города. Пейзаж ему помогает интереснее подать мысль. В картине «С т а р о е и с а м о е н о в о е» (1929) на фоне старых глинобитных



М. С. Сарьян. Автопортрет «Три возраста». 1942. Холст, масло. Собственность художника.

домов с плоскими крышами шагает, обгоняя арбу, пионерский отряд.

Сарьян любит поэтические сопоставления и сравнения, которые у него всегда живописно обоснованы. В картине «Горы» (1923; см. илл., стр. 312—313) фигуры крестьян, пашущих на быках землю, сопоставляются с громадами оранжево-синих гор. И эти маленькие фигуры не теряются среди величия природы, а придают еще бóльшую грандиозность, масштаб всему изображенному. Природа здесь как бы подчеркивает благородство труда человека, наделяя его своим величием.

В портретах Сарьян-художник всегда словно размышляет вместе со зрителем о жизни. Таков автопортрет «Три возраста» (1942), где художник на одном холсте изобразил себя юношей, в зрелом возрасте и совсем седым, умудренным годами человеком. Большинство портретов Сарьяна — это портреты деятелей искусства и науки, людей тонких и одухотворенных. Он писал архитектора А. Таманяна, реконструировавшего центр Еревана (1933), поэтов Е. Чаренца (1923) и А. Исаакяна (1940), академика И. А. Орбели (1943) и многих других армянских и русских ученых, писателей, артистов, художников.

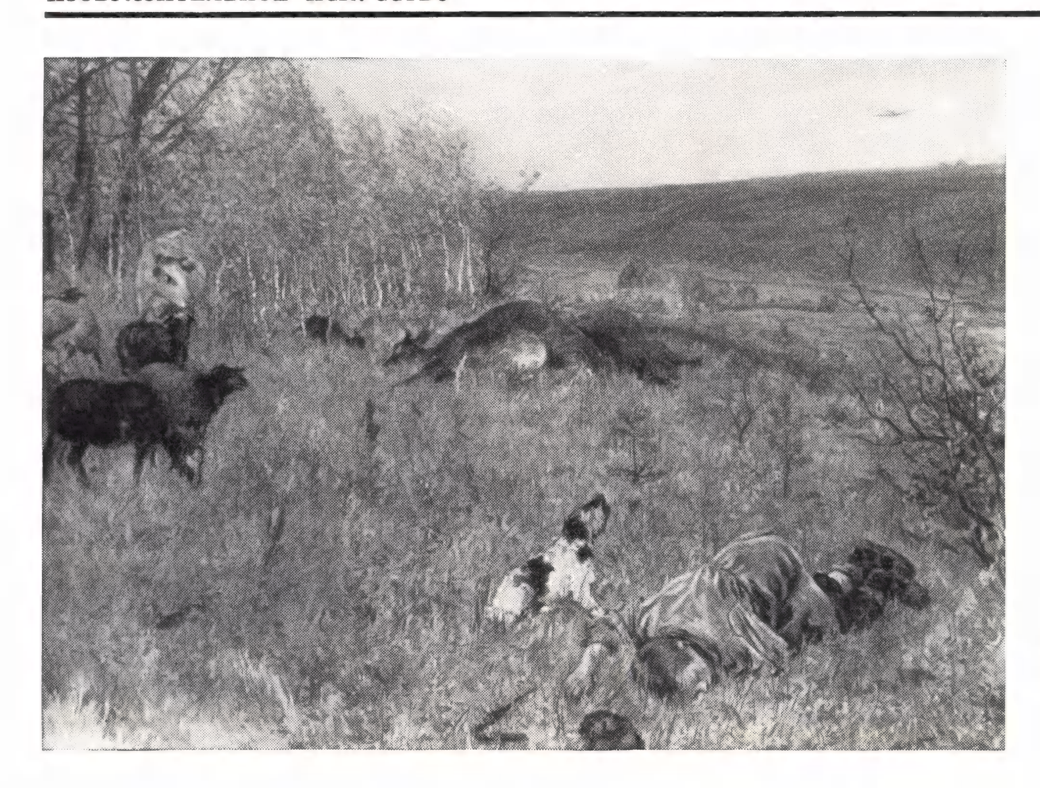
Портреты Сарьяна декоративные, яркие. Им присущи те же художественные приемы, которыми отличаются и пейзажи Сарьяна. Он стремится подчеркнуть в человеке какую-то одну, главную черту, которая помогла бы постичь душевную сложность портретируемого. Художника привлекает сила темперамента, глубокое творческое начало в человеке. В образах ученого Орбели и поэта Исаакяна — людей различных, ярко оригинальных — он выделяет именно эти стороны характера. Они близки Сарьяну, его яркой поэтической живописи.

Праздничное, декоративное искусство Сарьяна оказалось близким театру. В театре он оформлял музыкальные спектакли, стремясь в живописи передать звучание музыки.

Произведения Сарьяна имеют многие музеи. Но наиболее полные и интересные коллекции его работ — в Государственной картинной галерее Армении в Ереване, в Русском музее в Ленинграде и в Третьяковской галерее в Москве.

А. А. ПЛАСТОВ (р. 1893)

Недалеко от Ульяновска есть село Прислониха. Здесь каждый укажет вам дом, где уже много лет живет популярный советский живо-



А. А. Пластов. Фашист пролетел. 1942. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

писец, лауреат Ленинской премии Аркадий Александрович Пла́стов. Конечно, художник часто уезжает из Прислонихи, есть у него мастерская в Москве, но основная «база» здесь, где живут герои его картин, отсюда начинался путь полотен, известных сейчас всей стране, на выставки и в музеи.

Пластов пишет свою деревню, односельчан, которых очень хорошо знает,— доярок, почтальонов, подпасков, пытливых деревенских старожилов, вспоминающих под вечер на лавочке свою жизнь. Ему близки их заботы, он мыслит так же, как и они, и не отделяет себя от них.

На осенней выставке 1935 г. в Москве было показано несколько небольших картин Пластова. Они сразу же привлекли внимание публики своей самобытностью и правдивостью. О Пластове заговорили...

Теперь название большого волжского села, где с 1917 г., после окончания Московского училища живописи, ваяния и зодчества живет, работает в поле и пишет картины художник Пластов, хорошо известно любителям живописи. Здесь Пластовым написаны лучшие картины: «Сенокос» (1945; см. илл., стр. 328—329), «Витя-подпасок» (1951, Русский музей, Ленинград), «Весна» (1954, Третьяковская галерея, Москва) и др. И это лучший ответ тем, у кого возникает сомнение: не слишком ли ограничивает себя художник, показывая в своих картинах почти исключительно Прислониху и ее жителей?

В грозный 1942 год, когда гитлеровские орды рвались к берегам Волги, Пластов написал полотно «Фашист пролетел» (1942). Все тихо и спокойно кругом — и ясное небо, и стадо на опушке осеннего леса, и пожухлая трава. Смерть пастушка нелепа и страшна среди этого осеннего пейзажа...

В 1945 г. Пластов написал другую картину о нелегкой военной жизни. Она называется «Жатва» (Третьяковская галерея, Москва). Обедающие в поле жнец-старик и подростки изображены очень точно, сдержанно. Пластов любит цвет, конкретно характеризующий предмет, передающий отношение художника к тому или иному событию.

Из последующих работ художника — а работает он очень много — особенно интересен «Ужин тракториста» (1951, см. илл., стр. 312—313). Обыкновенный эпизод, но художник увидел в нем поэзию, задушевность. Большую роль в создании такой атмосферы играет вечерний пейзаж.

Для картин Пластова очень характерна неразрывная связь человека с природой. Пейза-

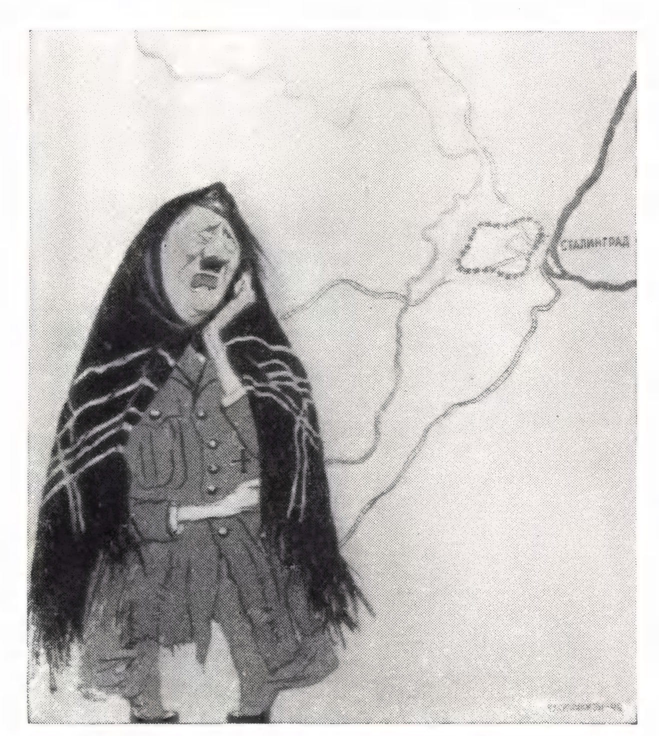
жи в его картинах помогают понять тот мир людей труда, красоту которого художник утверждает своей живописью.

О чем бы ни рассказывал Пластов, он пишет просто. Он редко изображает шумные празднества, его герои почти всегда заняты своими обычными делами, а не позируют. Он любит писать людей в страдные дни, за работой. Героев Пластова — крестьян видим мы и в иллюстрациях к поэме Некрасова «Мороз, Красный нос» (1948).

Живописная хроника села Прислонихи, созданная Пластовым, кровно связана с жизнью всей нашей огромной страны.

КУКРЫНИКСЫ

С работами лауреатов Ленинской премии Кукрыни́ксов мы встречаемся почти ежедневно, просматривая свежую газету или очередной номер «Крокодила». И наверное, многие знают, как расшифровать загадочный некогда псевдоним «Кукрыниксы»: «Ку — Куприянов, Кры — Крылов, Никс — Николай Соколов.



К у к р ы н и к с ы. «Потеряла я колечко... (а в колечке 22 дивизии)». 1943. Бумага, гуашь, тушь. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Родилось это необычное содружество более 40 лет назад. В 1924 г. в студенческой стенной газете Вхутемаса (Высшие государственные художественно-технические мастерские) впервые появились шаржи и карикатуры, подписанные странной фамилией Кукрыниксы. В то время студентам графического факультета Вхутемаса **Михаилу Васильевичу Куприя́нову** и **Николаю Александровичу Соколо́ву** было по 21 году, а студенту живописного факультета **Порфирию Никитичу Крыло́ву** — 22 года. Молодые художники учились не только у своих непосредственных учителей, но и у «Окон РОСТА», тогда уже ставших историей, и у великого художника-сатирика парижанина Оноре Домье.

Кукрыниксы начали с шаржей и изопародий. Рисовали известных художников, артистов, писателей (М. Горького, В. Маяковского, Вс. Мейерхольда). Со временем от безобидных шаржей Кукрыниксы перешли к политическим карикатурам. Они создали серию сатирических портретов «героев» контрреволюции — Колчака, Деникина и других.

Кукрыниксы много ездили по стране. Это были годы первых пятилеток, когда вся страна стала огромной стройкой. Художники обличали недостатки в строительстве. Их рисунки тех лет (они печатались в «Правде») — своего рода изофельетоны.

Когда началась Великая Отечественная война, Кукрыниксы в числе первых пришли работать в «Окна ТАСС». «Окна ТАСС» — небольшие плакаты, рассказывавшие в рисунках о положении дел на фронте. Они вывешивались в витринах, распространялись как листовки. Многие из «Окон ТАСС» и плакатов, нарисованных Кукрыниксами, стали очень популярны. В них художники использовали приемы народного лубка, поговорки и песни. Их плакаты и карикатуры всегда ожидались с нетерпением. Художники очень зло и остроумно высмеивали незадачливых завоевателей. Вот как, например, Кукрыниксы откликнулись на Сталинградскую битву. Они нарисовали фюрера в черной шали старухи-гадалки, горюющего у карты России. У Волги замкнулось кольцо окружения. Под рисунком едкая подпись: «П о т е р я л а я к о л е ч к о... (а в к о л е ч к е 22 д и в и з и и)».

Эта агитационная работа продолжается и по сей день. Кукрыниксы нарисовали множество карикатур, обличающих агрессоров и маньяков, мечтающих о новой мировой войне, и «злодеев местного масштаба» — бюрократов, склочников, пьяниц.

Вместе Кукрыниксы работают не только в области карикатуры и плаката. Вы, наверное, видели книги, оформленные Кукрыниксами: их иллюстрации к «Жизни Клима Самгина» М. Горького (1933), который внимательно относился к работе художников, и к «Даме с собачкой» А. П. Чехова (1945—1946). Оформляли они и книги классиков сатиры Н. В. Гоголя, М. Е. Салтыкова-Щедрина.

В музеях можно увидеть их живописные полотна «Утро офицера царской армии» (1938, Центральный музей Советской Армии, Москва), «Бегство немецко-фашистских захватчиков из Новгорода» (1944—1946, Русский музей, Ленинград), «Конец» (1948, Третьяковская галерея, Москва). При всем их различии это очень занимательные живописные исторические сцены, всегда остроумные по режиссуре. Художники умеют точно и увлекательно передать то или иное событие.

Однажды Кукрыниксы выступили в качестве театральных художников. Было это в 1929 г. Замечательный советский режиссер Вс. Мейерхольд ставил в своем театре феерическую комедию «Клоп» В. В. Маяковского. Декорации, или, как тогда говорили, «вещное оформление», сделал художник А. Родченко, которого сам поэт очень любил. Эскизы костюмов, веселые и злые, многое рассказывающие о характере и привычках их хозяев, нарисовали Кукрыниксы.

Кукрыниксы работают не только вместе, но и в отдельности. Каждый из них самобытный художник, и иногда они показывают свои работы, картины, этюды и порознь. Но прежде всего это — талантливый коллектив сатириков. ■

Новые лагеря Артека

На Южном берегу Крыма, между Гурзуфом и Медведь-горой (Аю-Даг), раскинулась пионерская республика. Легкие, воздушные здания, раскрытые солнцу и морю, то тянутся цепочкой вдоль берега, то поднимаются уступами в гору, то окружают цветущую поляну. Поднятые на тонких столбах, они как бы плывут над землей, а открытые лестницы, навесы на плоских крышах-палубах, тонкие перила придают им особое изящество и усиливают сходство с морскими лайнерами, романтическое плавание на которых продолжается весь срок пребывания пионеров в этом городе счастья.

В начале 60-х годов в Артеке было построено несколько новых лагерей с множеством спальных и лечебных корпусов, гостиниц, столовых, беседок. И все они построены с применением новейших конструкций, материалов и методов строительства. Спальные комнаты открываются на





В. И. Мухина. Рабочий и колхозница. 1937. Нержавеющая сталь. Выставка достижений народного хозяйства. Москва.

(К ст. «Советское искусство 30-х годов»)



С. В. Герасимов. Лед прошел. 1945. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

(*К ст. «Советское послевоенное искусство»*)

Г. Г. Нисский. Февраль. Подмосковье. 1947. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



А. А. П л а с т о в. Сенокос. 1945. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва



С. А. Ч у й к о в. Утро. 1947. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

(*К ст. «Советское послевоенное искусство»*)

(К ст. «Советское послевоенное искусство»)



Б. М. Неменский. Машенька. 1956. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Т. Салахов. Ремонтники. 1959—1960. Холст, масло. Бакинский музей.



широкие ленты балконов раздвижными стеклянными стенами. Бодрящий морской бриз и лучи солнца врываются в просторные спальни. Корпуса отдельных пионерских отрядов различаются цветом и эмблематикой. А как хороши названия дружин: «Морская», «Озерная», «Горная»! Одна столовая, называемая «Грибы», скомпонована из поставленных вплотную сборных железобетонных зонтов. Так же можно было бы назвать и состоящие из одного-двух зонтов беседки.

Горный рельеф, слабые грунты, нередкие землетрясения усложняли задачу авторов — архитекторов А. Полянского, Д. Витухина и инженера Ю. Рацкевича. Но решение было найдено исключительно простое. Было разработано всего шесть основных железобетонных элементов, из которых и собрали все разнообразные сооружения Артека.

Архитекторы продумали каждую мелочь. Большое внимание уделили они благоустройству парка: тут и дорожки из каменных плит, и каменные стенки, и бассейны с фонтанами, интересное освещение. Разбросанные как будто случайно валуны, цветные камни и галька оживляют пейзаж, придают ему более естественный, «дикий» характер. На полянах, на изгибах дорожек установлены скульптуры, красочное панно. У костровой площадки, с которой открывается вид на море и горы, воздвигнута стрела с мозаичным портретом юного Ленина.

За создание Артека его авторы: архитекторы Полянский, Витухин и инженер Рацкевич удостоены Государственной премии.

Московский Дворец пионеров

На берегу Москвы-реки, на Ленинских горах, раскинулся Московский городской Дворец пионеров. Его вытянутые, почти сплошь стеклянные корпуса с двух сторон охватывают площадь, середина которой разбита дорожками на квадраты газонов и клумб. С третьей стороны площадь окаймлена гранитными трибунами, на которых выстраиваются на торжественную линейку ребята в красных галстуках. На склоне, спускающемся от площади к стадиону и парку с прудами, блестит мозаика огромного пионерского значка.

Сквозь стеклянные стены Дворца видны находящиеся внутри пальмы, модели космических ракет и мраморный бюст Ильича, а вдали сквозь них просматриваются кварталы новой Москвы.

Комплекс Московского городского Дворца пионеров на Ленинских горах создан группой молодых проектировщиков, победивших на конкурсе (архитекторы В. Егерев, В. Кубасов, Ф. Новиков, Б. Палуй, И. Покровский, М. Хажакян, инженер Ю. Ионов; 1962). В 1967 г. они были удостоены Государственной премии.

Главное здание состоит из кирпичных корпусов с помещениями, прекрасно оснащенными для кружковой и клубной работы. Корпуса соединены между собой просторными стеклянными переходами, ведущими в фойе театрально-концертного зала. Торцы корпусов украшены гигантскими панно, выложенными из цветного кирпича. В переходах разместились Ленинский зал, зимний сад, выставочные галереи и купольный зал планетария. Главный вход как бы врезан в громадное мозаичное панно, изображающее сцены из пионерской жизни.

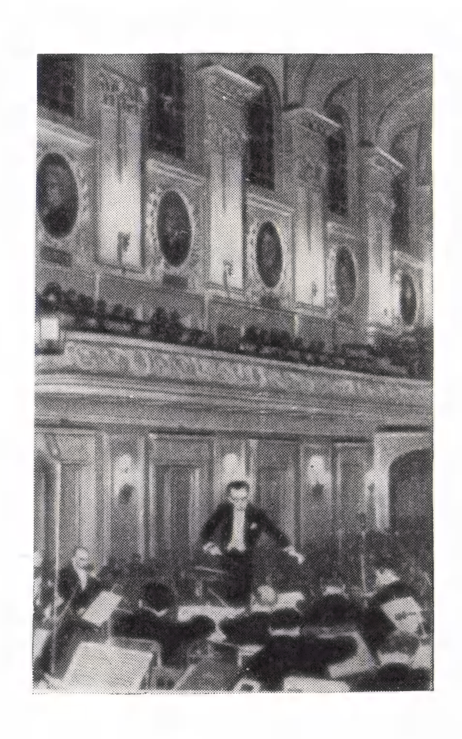
Дневной свет проникает сквозь стеклянные стены и отверстия в потолках. Красоту и разнообразие внутренним помещениям придают лестницы, балконы, декоративные водоемы и цветы. Стены облицованы естественным камнем, цветным кирпичом и деревом. Все это создает во дворце юности жизнерадостную, праздничную атмосферу.

И снаружи и внутри дворец украшен монументальной живописью, сграффито, мозаикой из смальты и кирпича, узорами из кованого металла, воссоздающими быт пионерии и ее мечты (художники Е. Аблин, А. Губарев, Г. Дервиз, И. Дервиз, И. Пчельников и др.).

На фоне стеклянного фасада концертного зала выделяется рельефный фриз с пионерскими эмблемами (скульпторы И. Александрова, Ю. Александров, Т. Соколова, художники А. Васнецов, В. Эльконин).

Новаторство в планировке, конструкциях и использовании материалов, смелость композиции комплекса, синтез архитектуры с живописью и скульптурой, использование рельефа местности, богатое озеленение делают Московский Дворец пионеров одним из ярких архитектурных произведений начала 60-х годов.







All°

(Царь Салтан).

Н. Р.-Корсаков

МУЗЫКА

МУЗЫКА В НАШЕЙ ЖИЗНИ

Музыка входит в нашу жизнь с детских лет. Правда, наши ранние музыкальные впечатления чаще всего ограничены самыми простыми видами музыки — песней, маршем и танцем. Но к этой музыке мы привыкаем так быстро и так по-настоящему начинаем любить ее, что не можем даже и представить себе — как же без нее можно обойтись, как без нее можно жить!..

И никогда еще, кажется, никто из ребят не спрашивал: как научиться понимать, как полюбить песню, марш или танец? Когда приходит к нам любовь к этой музыке и ее понимание — мы даже не замечаем. А вот о том, как полюбить и как научиться понимать более сложную музыку, ребята спрашивают часто. И говорят иной раз так: «Я очень люблю песни. А вот когда слышу по радио серьезную музыку, мне делается скучно. Как научиться понимать такую музыку?»

Но ведь к серьезной музыке относятся и очень многие песни. Разве «Бухенвальдский набат» или «Гимн демократической молодежи» — это не серьезная музыка?

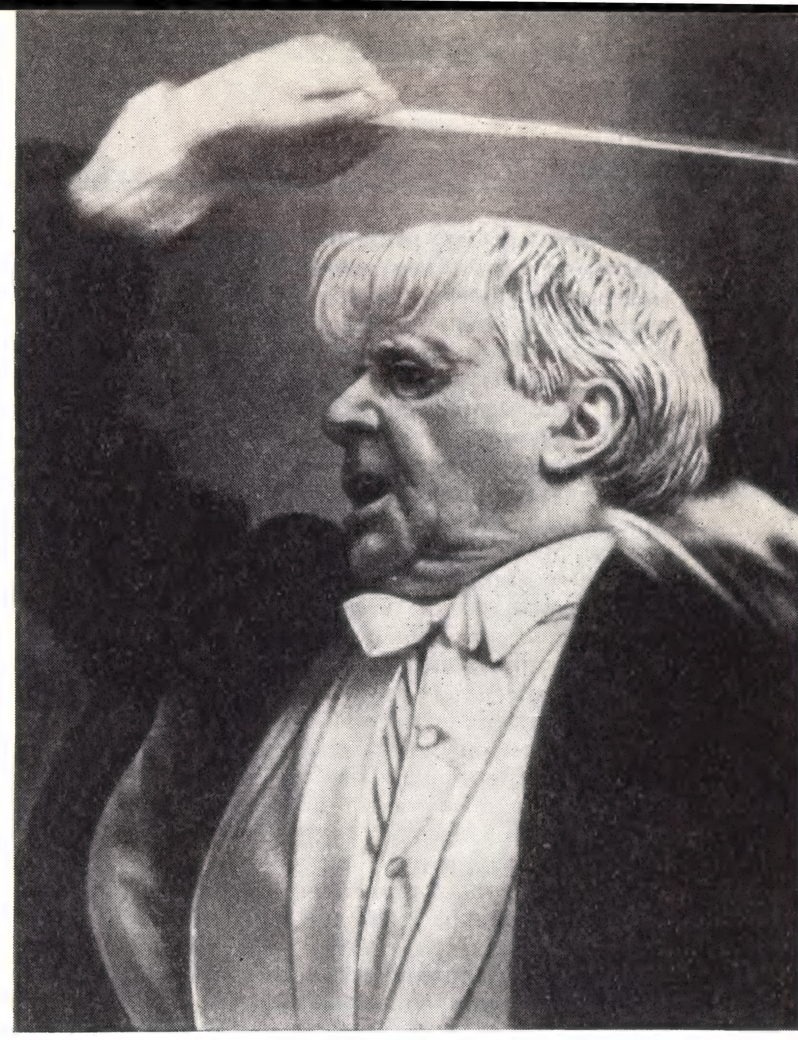
«Серьезной» музыкой ребята чаще всего называют музыку без пения, музыку для разных инструментов, особенно для симфонического оркестра. Но среди любимейших музыкальных пьес ребят на первом месте, кажется, стоят «Танец маленьких лебедей» и «Неаполитанская песенка» Чайковского, написанные для симфонического оркестра, и «Турецкий марш» Моцарта, написанный для фортепиано! И эти пьесы, как и великое множество подобных пьес, относятся к самой настоящей серьезной музыке. Почему же они так легко слушаются и пользуются такой любовью? Потому что пьесы эти несложные, понятные по своему характеру, по тому, как они построены, т. е. по своей музыкальной форме. Но не только поэтому. Еще и потому, что в основе этих пьес лежат те самые п е с н я, т а н е ц и м а р ш, к которым мы привыкаем с самого детства. Они-то и становятся своего рода «мостиками», по которым нам легче перейти в увлекательный мир большой и сложной музыки.

Не удивляйтесь и тем более не огорчайтесь, если большие и сложные сочинения, например симфонии, сонаты, квартеты, может быть, не сразу покажутся вам понятными и интересными. Ведь большие и серьезные книги вроде «Войны и мира» Толстого стали для вас понятными и интересными тоже не в детском, а уже в юношеском возрасте. Придет время, когда вы оцените всю потрясающую силу и глубину, всю необыкновенную красоту симфоний Бетховена и Чайковского, сонат Шопена и Прокофьева! А пока внимательно вслушивайтесь в музыку сочинений небольших и несложных. Таких сочинений с хорошими толковыми пояснениями, которые помогут вам понять музыку, исполняется много и в радиопередачах для детей, и в разных концертах. Те произведения, которые вас заинтересуют, старайтесь слушать по нескольку раз.

И вспомните: сколько лет вы учитесь читать, понимать и любить книги? А для того чтобы научиться слушать, любить и понимать музыку, тоже нужны годы. Незаметно приблизится день, когда вы скажете: «Я не представляю себе жизни без серьезной музыки, так же как не представляю ее себе без серьезной книги!..»

Дм. Кабалевский





МУЗЫКА, ЕЕ ЯЗЫК И ЕЕ ИСТОКИ

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

ЯЗЫК МУЗЫКИ

Что такое язык музыки? Можно ли перевести его на язык слов? Что значит понимать музыку, понимать ее язык?

Музыка окружает человека с детства, и с ранних лет он привыкает связывать музыкальные впечатления с определенными явлениями действительности. Колыбельный напев связывается с представлением о ночной тишине и покое, марш — с шествием, парадом, танец — с веселым праздником. Вот так и закрепляются в нашем сознании первые, самые элементарные музыкальные образы.

Но что все-таки значит слово «понимать» в применении к музыке? Подумаем вместе, можно ли средствами музыки рассказать о каком-нибудь событии, нарисовать его? Пусть на этот вопрос ответит нам сама музыка.

На фотографии: французский дирижер и скрипач Шарль Мюнш (р. 1891).

В русском искусстве многократно отражены трагические картины нашей истории, нашествия завоевателей. Отражены такие события, и в русской опере: в «Иване Сусанине» Глинки, в «Князе Игоре» Бородина, в опере Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии».

Но вот что интересно: в опере Римского-Корсакова самый драматичный момент — битва, где гибнет княжич Всеволод и его дружина,— передан композитором не в сценическом действии, а в симфонической картине (антракте) «Сеча при Керженце».

В музыке «Сечи» композитор применил ряд изобразительных приемов: мы слышим в ней топот конницы, звон и лязг мечей и доспехов. Столкновение же двух сражающихся народов — русских и татар — передано противопоставлением двух музыкальных тем. Русское войско охарактеризовано широкой песенной темой: она уже звучала в опере, в хоре дружины княжича Всеволода, уходившей с песней на последний, смертный бой.

В основу характеристики татарского войска Римский-Корсаков положил тему русской народной песни «Про татарский полон» — одной из жемчужин народного творчества. Тем самым татарское нашествие передано в музыке как бы через восприятие русского народа. Две контрастные темы вначале противопоставлены четко и ясно, потом они сталкиваются, переплетаются. Затем русская тема исчезает, и только отдельные мотивы ее звучат подобно стонам, а завершается вся симфоническая картина зловещим и мрачным звучанием темы татарского нашествия. Так, обращаясь лишь к языку музыки — звуку и звуковому образу, Римский-Корсаков нарисовал правдивую картину роковой битвы. И хотя все темы «Сечи» русского происхождения, все же в одной из них (теме дружины Всеволода) ярче и определеннее выявлены русские национальные черты. Вот почему слушателю, даже не знающему сюжета, легко представить себе, что в музыке изображена битва русских с каким-то иным народом и что она закончилась роковым для русских исходом.

Таким образом, самое основное в содержании музыки слушатель может воспринять и не зная оперы в целом и даже не зная сюжета.

Для того чтобы нарисовать или рассказать нам что-либо, композитор применяет не слова, не краски, а свои, особые средства музыкальной выразительности. Чтобы понять, из чего слагается музыкальное произведение, мы пойдем обратным путем: попробуем «разложить» его на составные элементы.

Вспомним какое-нибудь очень известное произведение, например «Марш Черномора» Глинки. Как ярко и празднично звучит он в оркестре! Каждая группа инструментов вносит свой оттенок звучания — свою музыкальную окраску, то, что музыканты называют тембром.

Но этот же марш можно сыграть и на одном инструменте. Существует переложение «Марша Черномора» для рояля, сделанное современником Глинки великим венгерским композитором Ференцом Листом. Лист постарался передать на рояле всю многозвучность оркестра. И все-таки его превосходное переложение столь же отличается от подлинника, как черно-белый рисунок от многоцветной живописи. Но рояль — инструмент многозвучный, и «Марш Черномора» не так уж много утратил при переложении его — только тембровое многообразие.

А что, если попытаться спеть этот марш? Нам не удастся передать голосом эту музыку во всей полноте звучания, но все-таки что-то основное мы сможем уловить. Та музыкальная мысль, которая может быть передана одним голосом, есть мелодия, основа музыки, ее душа, как часто говорят. И если фортепианное переложение «Марша Черномора» мы сравнивали с черно-белым рисунком, все-таки передающим и свет, и тени, и перспективу, и объем, то, оставив только мелодию, мы как будто стерли все, кроме линии, обрисовывающей контур предмета.

Оставив лишь то, без чего вовсе не может существовать музыка, мы теперь отбросили очень много: согласованное сочетание одновременно взятых звуков (созвучий, аккордов), то, что музыканты называют гармонией. Однако мелодия, одноголосный напев уже сам по себе может создавать музыкальное произведение. Народная музыка некоторых стран по природе одноголосна (в Армении и Азербайджане, например, она была одноголосной вплоть до начала XX в.).

«ИСКУССТВО НЕИСЧЕРПАЕМО, КАК ЖИЗНЬ. И НИЧТО НЕ ПОЗВОЛЯЕТ НАМ ПОЧУВСТВОВАТЬ ЭТО ЛУЧШЕ, ЧЕМ НЕИССЯКАЮЩАЯ МУЗЫКА, ЧЕМ ОКЕАН МУЗЫКИ, НАПОЛНЯЮЩИЙ СОБОЙ ВЕКА».

Р. РОЛЛАН

«МУЗЫКА — САМОЕ ПОЭТИЧЕСКОЕ, САМОЕ МОГУЧЕЕ, САМОЕ ЖИВОЕ ИЗ ВСЕХ ИСКУССТВ».

Г. БЕРЛИОЗ

Попробуем же разобраться, из чего состоит сама мелодия. В музыкальной мысли-мелодии, как и в мысли, выраженной словами, есть своя логика, свои законы развития. Чтобы понять их, надо разобраться в том, как мелодия складывается из отдельных звуков — высоких и низких. (Различие в высоте звуков зависит, как известно из физики, от частоты колебаний источника звука — струны, воздушного столба и т. д.)

Если мы возьмем наудачу несколько различных по высоте звуков, они не составят выразительной мелодии, так же как случайный набор слов не составит осмысленной фразы. Звуки мелодии связаны между собой, их нельзя переставить, не нарушив цельности мелодии.

Если мы вслушаемся в любую известную мелодию, то поймем, что составляющие ее звуки различаются не только по высоте, но и по значению. Попробуем спеть мелодию, например, «Гимна демократической молодежи» А. Новикова и остановиться на каком-либо звуке первой строки:

Дети разных народов...

Мы сразу почувствуем, что эта музыкальная фраза требует продолжения. Происходит это, в частности, потому, что последний звук ее неустойчив и стремится к завершению, как говорят музыканты. Неустойчиво звучит и конец запева, хотя в тексте выраженная словами мысль вполне логично завершается:

Каждый, кто молод,
Дайте нам руки,
В наши ряды, друзья!

Полная же завершенность музыкальной мысли наступает только в конце припева. Если мы сравним конец запева и припева, то хорошо ощутим различие между устойчивыми и неустойчивыми звуками.

Соотношение, связь между собой устойчивых и неустойчивых звуков — одна из самых важных основ языка музыки. Это соотношение называется ладом — словом, которое равнозначно понятиям «порядок», «система». Музыкальные лады очень различны (самые употребительные — мажóр и минóр), они включают разное количество звуков, по-разному располагаются в них устойчивые и неустойчивые звуки. Но всегда неустойчивые тяготеют к устойчивым, и именно это связывает их в музыкальную мысль.

Кажется, что мы уже дошли до предела, раскладывая музыкальное произведение на составные элементы. Но остался еще один элемент, и притом едва ли не самый основной. Мы попробовали спеть «Марш Черномора» голосом, а если сыграть его... на барабане или просто простучать на столе? Высоты звуков таким способом передать нельзя, соотношения неустойчивых и устойчивых звуков, разумеется, тоже. А вот соотношение звуков по времени — можно; музыкальный ритм — один из важнейших элементов музыки. Чередование звуков большей и меньшей длительности происходит в музыке не хаотично, наш слух различает и здесь определенные, ясные соотношения: звуки музыки очень легко соизмеримы по времени.

Особенно важное значение имеет ритм в музыке, связанной с движением — шествием, танцем. Различные виды танцевальной музыки отличаются друг от друга именно ритмом, это и позволяет нам легко, не задумываясь, различать марш, вальс, польку, даже если мы и не знали ранее именно этот вальс или марш.

На примере музыки, связанной с движением, можно уяснить суть и еще одного музыкального понятия — метра. Как бы ни был разнообразен ритм, в какие бы индивидуальные сочетания ни складывались звуки различной длительности, мы всегда слышим, что одни из них звучат тяжелее, а другие легче.

Мы особенно ясно ощущаем эту равномерность, когда двигаемся под музыку. «Раз-два, раз-два» — чеканят шаг в марше. «Раз-два-три, раз-два-три» — шелестят легкие шаги танцоров, кружащихся в вальсе. При этом тяжелые звуки появляются через равномерные промежутки времени. Вот это равномерное чередование единиц счета тяжелых и легких звуков (долей времени) и называется метром.

Один и тот же метр, двухдольный или трехдольный, может иметь множество вариантов ритма. Ведь каждую, и тяжелую и легкую, долю времени можно заполнить любым коли-

«ВСЕ ИСКУССТВА ТАК ИЛИ ИНАЧЕ СВЯЗАНЫ МЕЖДУ СОБОЙ — ТЕАТР И ЖИВОПИСЬ, МУЗЫКА И КИНО, СКУЛЬПТУРА И АРХИТЕКТУРА. И ВСЕ-ТАКИ МУЗЫКА ЕСТЬ ВЫСШИЙ РОД МЕЖДУ НИМИ. МУЗЫКА — ШИРОКОЕ НЕБО НАД ВСЕМИ ИСКУССТВАМИ; ОНА БЕЗГРАНИЧНА, ЕЕ ЗАКОНЫ ПРИЛОЖИМЫ КО ВСЕМ ВИДАМ И ЖАНРАМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА. МУЗЫКАЛЬНОСТЬ — ЕДВА ЛИ НЕ ВЫСШАЯ ПОХВАЛА ЛЮБОМУ ПРОИЗВЕДЕНИЮ ИСКУССТВА.
МУЗЫКА — ЭТО ЗВУЧАНИЕ ВРЕМЕНИ, ЕГО ДУХ».

С. Т. КОНЕНКОВ

чеством звуков различной длительности. Метр — это нечто вроде сетки или канвы, по клеткам которой можно вышивать различные ритмические узоры.

Итак, все, что мы нашли, разлагая музыкальное произведение на составные элементы — ритм, метр, лад, мелодия, гармония, тембр,— все это присуще всем музыкальным произведениям, и простым, и самым сложным. Из этого и складывается язык музыки. Научиться понимать его не так уж трудно. Для этого нужно одно: не просто слушать музыку, но и внимательно в нее вслушиваться. Чем богаче наш слуховой опыт, тем лучше мы понимаем музыку.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ

Классическая музыка богата разнообразными жанрами, т. е. видами произведений, каждый из которых имеет свои отличительные черты, свое содержание, свое назначение.

Музыкальные жанры различаются прежде всего по способу исполнения произведений. Древнейшие из них — *вокальные жанры*, связанные со словом, поэтическим текстом, звучанием человеческого голоса. На основе вокальной музыки возникли *инструментальные жанры*.

Вокальная музыка — это песня, романс, хор, оперная ария, доступные для всех слушателей и самые популярные произведения.

Главнейшая черта всякой песни — многократное повторение напева. Основная мелодия сохраняется в том же виде, но каждый раз меняющийся поэтический текст придает ей новые выразительные оттенки. Песни исполняются певцами в сопровождении инструментальной музыки, а нередко и без аккомпанемента. Однако даже самый простой инструментальный аккомпанемент усиливает выразительность песенной мелодии, ее полноту и красочность, дорисовывает образы поэтического текста, которые не удается передать в напеве. В песне Глинки «Жаворонок» слышатся и птичий щебет, и трели. В аккомпанементе музыкальной баллады Шуберта «Лесной царь» передается бешеная скачка коня.

«СИМФОНИЯ — САМАЯ ЛИРИЧЕСКАЯ ИЗ ВСЕХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ. НЕ ДОЛЖНА ЛИ ОНА ВЫРАЖАТЬ ВСЕ ТО, ДЛЯ ЧЕГО НЕТ СЛОВА, НО ЧТО ПРОСИТСЯ ИЗ ДУШИ И ЧТО ХОЧЕТ БЫТЬ ВЫСКАЗАНО?»

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

Излюбленным вокальным жанром в XIX в. стал романс. Романсы обычно сложнее песен: мелодии их бывают не только широкого песенного склада, но и напевно-декламационного (например, «Я не сержусь» Шумана). В романсах можно встретить и контрастное сопоставление музыкальных образов («Ночной зефир» Глинки и Даргомыжского, «Спящая княжна» Бородина), и напряженное драматическое развитие («Я помню чудное мгновенье» Глинки).

Ряд музыкальных произведений, объединенных замыслом и формой в единое целое, составляет цикл (например, песенные циклы Шуберта «Любовь мельника» и «Зимний путь» или вокальный цикл Шумана «Любовь поэта» на слова Гейне).

Существуют жанры вокальной музыки, предназначенные для группы исполнителей (дуэты, трио) или для большого певческого коллектива (хоровые жанры). Хоры могут входить в состав оперы, оратории, кантаты. Знаменитый хоровой финал Девятой симфонии Бетховена (на оду Шиллера «К радости») воспроизводит картину величественного празднества народных масс.

Кантата — произведение для хора, солистов и симфонического оркестра. Существуют кантаты лирические, торжественные, сочиненные в честь какой-либо юбилейной даты или общественного события (например, «Кантата на открытие политехнической выставки» Чайковского). Советские композиторы создают кантаты на современные и исторические темы («Над Родиной нашей солнце сияет» Шостаковича, «Александр Невский» Прокофьева).

Оратория напоминает оперу, но исполняется в концертах без декораций, костюмов и сценического действия (оратория «На страже мира» Прокофьева).

Самый богатый и сложный жанр вокальной музыки — опера (см. ст. «Оперный театр»).

В большинстве опер сочетаются звучание оркестра, пение и речитатив — речь нараспев, а в таких оперных жанрах, как оперетта, музыкальная комедия и комическая опера, пение чередуется с обычной разговорной речью («Белая акация» Дунаевского, «Аршин мал алан» Гаджибекова, «Сказки Гофмана» Оффенбаха).

Инструментальные жанры образуют две группы музыкальных произведений: камерную и симфоническую.

Камерная музыка (буквально «домашняя») рассчитана на исполнение перед



А. А. Ивáнов. Аполлон, Гиацинт и Кипарис. 1831—1834. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



Музыкальные инструменты. Гобелен.

сравнительно маленьким кругом слушателей силами солиста или небольшого коллектива музыкантов. Камерные произведения — это либо пьесы для солирующих инструментов: вариации, соната, сюита, прелюдия, экспромт, ноктюрн, либо разнообразные инструментальные ансамбли — трио, квартеты, квинтеты и т. д., где участвуют соответственно 3, 4, 5 инструментов и все партии, одинаково важные, требуют от композитора тщательной отделки.

Одна из старейших форм инструментальной музыки, связанная с народным творчеством,— тема с вариациями. Она построена на развитии и видоизменении основной музыкальной мысли — темы. Варьируются (изменяются) отдельные мелодические обороты, ритм и характер сопровождения.

Пример — фортепианные вариации на тему русской песни «Выйду ль я на реченьку» русского музыканта XVIII в. И. Хандошкина (см. статьи «Истоки русской музыки», «Русская музыка XVIII в.»).

Другая старейшая музыкальная форма — сюита, где чередуются танцы и пьесы, противоположные по своему характеру, темпу и ритму: умеренно-медленные (немецкая аллеманда), быстрые (французская куранта), весьма медленные, торжественные (испанская сарабанда) и стремительно-быстрые (жига, известная в ряде стран). В XVIII в. между сарабандой и жигой в сюите вставляли веселые танцы: гавот, буррэ, менуэт и др.

В конце XVII в. в творчестве итальянского скрипача А. Корелли сложился жанр сонаты (от итальянского sonare — звучать), которая вскоре стала одной из самых любимых музыкальных форм. Классические образцы сонаты — пьесы для одного-двух инструментов в XVIII в. создали композиторы Бах, Гайдн, Моцарт. Их сонаты состоят из двух или трех частей, различных по музыкальным образам. Энергичную, стремительно развертывающуюся первую часть, построенную обычно на контрастном сопоставлении двух музыкальных тем, сменяет вторая часть — медленная, певучая, лирическая. Завершалась соната финалом — музыкой в быстром темпе, но по характеру иной, чем первая часть. Иногда вместо медленной части появлялась танцевальная пьеса — менуэт. Бетховен писал многие свои сонаты и в четырех частях, помещая между медленной частью и финалом пьесу оживленного характера — менуэт или скéрцо (от итальянского scherzo — шутка).

Симфоническая музыка, в отличие от камерной, пишется для симфонического оркестра с использованием возможностей различных его инструментов (см. ст. «Симфонический оркестр и его инструменты»). Симфонические произведения характеризуются глубиной и полнотой содержания, нередко грандиозностью масштабов и вместе с тем доступностью музыкального языка.

Жанры симфонической музыки разнообразны. Увертюра — оркестровая пьеса, являющаяся вступлением к опере, балету, драме или самостоятельным произведением (например, увертюра Бетховена к трагедии «Эгмонт» Гёте). Симфонические фантазии — произведения в свободной форме («Франческа да Римини» Чайковского). Симфонические поэмы — произведения в одной части, обычно программного[1] характера («Тамара» Балакирева). Симфонические сюиты — музыкальные произведения, состоящие из ряда самостоятельных частей («Шехеразада» Римского-Корсакова).

Симфония состоит из нескольких ярко контрастных частей (обычно из четырех), которые можно сравнить с отдельными актами драматической пьесы (например, «Богатырская симфония» Бородина, симфонии Моцарта).

Концерт — очень сложное сочинение для солирующего инструмента (фортепиано, скрипки, кларнета и др.) с оркестровым сопровождением. Исполнение концерта требует от солиста высокого мастерства, виртуозности. Солист и оркестр словно состязаются друг с другом: оркестр то замолкает, завороженный страстностью чувства и изяществом звуковых узоров в партии солирующего инструмента, то перебивает его, споря с ним, то торжествующе-мощно подхватывает его тему.

Концерт появился впервые в XVI в., в связи с развитием исполнительского искусства. Создателем классического концерта был великий композитор Моцарт. Замечательные концерты для различных инструментов создали Бетховен, Шопен, Шуман, Дворжак, Григ, Чайковский, Рахманинов, Хачатурян, Кабалевский.

Симфоническая музыка — одно из ярчайших явлений мировой культуры. В неисчерпаемо разнообразных сочетаниях музыкальных образов и в контрастном чередовании их движений — быстрого, медленного, легкого танце-

[1] Программными называются музыкальные произведения, написанные на сюжет какого-либо литературного произведения или на самостоятельный сюжет.

вального и снова стремительно быстрого — композиторы-симфонисты с большой художественной силой воссоздают различные стороны действительности.

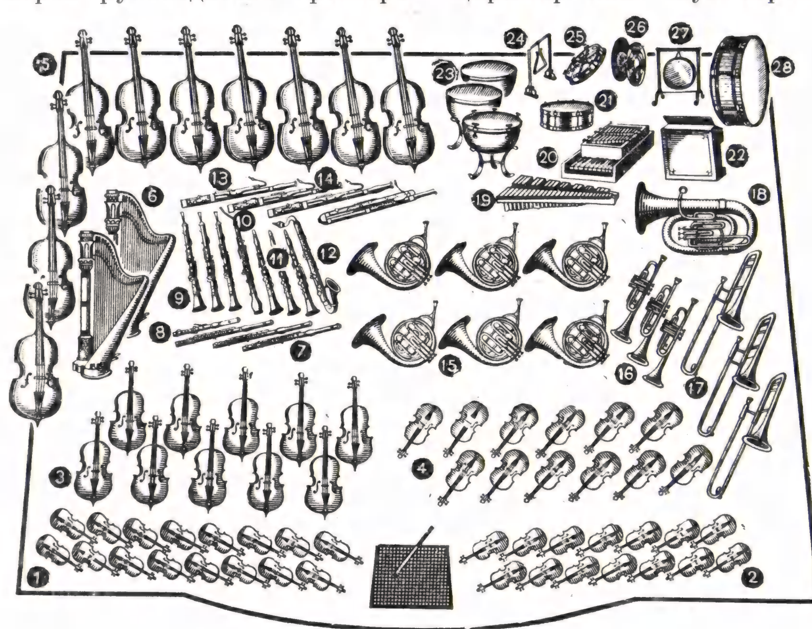
Музыкальные жанры не остаются неизменными на протяжении веков. Так, в наше время в странах социалистического лагеря отмирают жанры вокальной церковной музыки. Зато появляются произведения новых жанров: музыка к кинофильмам, пионерские и комсомольские песни, песни-марши борцов за мир и др.

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР И ЕГО ИНСТРУМЕНТЫ
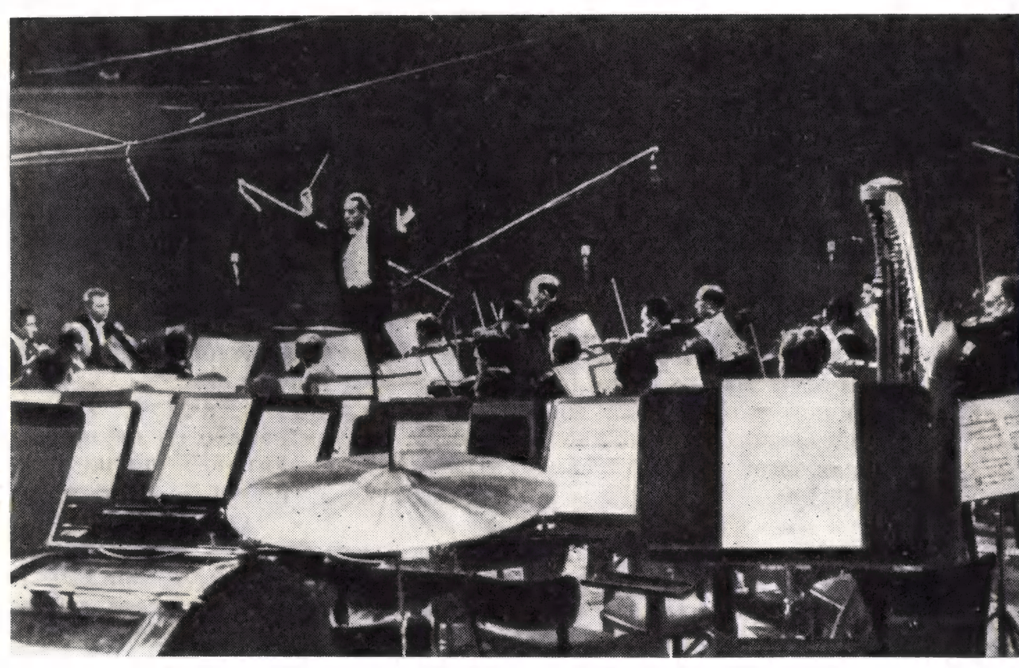
Симфонический оркестр нашего времени — самый совершенный по своим исполнительским возможностям инструментальный коллектив. Возник он с началом расцвета симфонической музыки, во второй половине XVIII в. До XVIII в. оперно-балетные и концертные оркестры составлялись из случайно подобранных музыкальных инструментов. В них участвовали и такие теперь совершенно забытые инструменты, как сородичи скрипок — «галантные» в и о л ы, л ю т н и, напоминающие гитары. Один из предшественников рояля — к л а в е с и н, или к л а в и ч е м б á л о (первое название французское, второе — итальянское), был ведущим инструментом, и на нем обычно играл руководитель оркестра — дирижер или композитор. Для таких оркестров писали музыку Бах и Гендель. Но уже несколько десятилетий спустя, когда создавали свои сочинения Гайдн и Моцарт, лютни и клавесины совсем вышли из употребления, а виолы сменились инструментами скрипичного семейства. Именно тогда в оркестре установился определенный состав инструментов каждой разновидности. Звучание оркестра стало стройным и уравновешенным. Так появился классический оркестр, который впоследствии назвали м а л ы м с и м ф о н и ч е с к и м. В него входило 12—16 скрипок, по 3—4 альта, виолончели и контрабаса, по паре духовых инструментов (флейты, гобои, фаготы, валторны, трубы), две литавры и иногда барабан.

Шло время, в оркестре происходили свои перемены. Духовые инструменты совершенствовались. Это значительно увеличило их исполнительские возможности и выразительность звучания. Прибавлялось число оркестрантов, появлялись новые инструменты, особенно выросла в XX в. группа ударных.

Если прежде почти не обращали внимания на характерные, присущие каждому инструменту особенности тембра, не задумывались над тем, какому инструменту поручить исполнение данной мелодии, то начиная с Гайдна и Моцарта композиторы стали все полнее раскрывать голос каждого инструмента, создавая выразительные музыкальные образы. Людвиг ван Бетховен обогатил краски оркестра, придал большую стройность симфонической музыке.



Примерная схема расположения инструментов в симфоническом оркестре. *Струнные инструменты*: 1 — первые скрипки; 2 — вторые скрипки; 3 — виолончели; 4 — альты; 5 — контрабасы; 6 — арфы; *духовые инструменты*: 7—флейты; 8—флейта пикколо; 9 — гобои; 10 — альт-гобой; 11 — кларнеты; 12 — бас-кларнет; 13 —фаготы; 14 — контрафагот; 15—валторны; 16—трубы; 17—тромбоны; 18 — туба; *ударные инструменты*: 19 — ксилофон; 20 — колокольчики; 21 — барабан малый; 22 — челеста; 23—литавры; 24 — треугольник; 25 — бубен; 26 — тарелки; 27 — там-там; 28 — барабан большой.



Музыканты оркестра повинуются каждому движению чудесной палочки дирижера.

Самобытные черты внесли в симфоническую музыку композиторы многонациональной семьи советских народов.

Современный симфонический оркестр, который мы слышим в концертном зале или в оперном театре, состоит из четырех основных групп инструментов — струнных смычковых, деревянных духовых, медных духовых и ударных.

Группу **струнных смычковых инструментов** образуют скрипки, альты, виолончели и контрабасы. Их корпус напоминает восьмерку. Все они имеют по 4 струны разной толщины. Чем струна тоньше или короче, тем звук выше, и наоборот, чем струна толще или длиннее, тем он ниже. Прижимая струну пальцем, музыкант получает звуки различной высоты. Смычком можно извлекать звуки то продолжительные и певучие, то короткие и отрывистые.

Особенно красив звук у скрипки и виолончели, поэтому они часто солируют в оркестре, т. е. ведут самостоятельную партию, и композиторы пишут для них концерты. Обаятельный музыкальный образ юной Шехеразады возникает в мелодии скрипки из сюиты «Шехеразада» Римского-Корсакова. В его же опере «Снегурочка» чудесные картины природы раскрываются в партии виолончели, сопровождающей арию Берендея. Изумительные по красоте концерты для скрипки и виолончели с оркестром созданы Моцартом, Бетховеном, Брамсом, Сибелиусом, Чайковским, Глазуновым, Прокофьевым, Шостаковичем.

Своей прелестью обладают сумрачные по тембру, мягкие звуки альта. С их помощью Мусоргский в опере «Борис Годунов» создал изумительную сцену в келье летописца Пимена. Ворчливые контрабасы — основная басовая опора оркестра.

Струнные смычковые инструменты в симфоническом оркестре — самая большая и ведущая группа. В оркестре обычно 20—40 скрипок, 8—12 альтов, столько же виолончелей и 4—8 контрабасов.

Из струнных смычковых инструментов создают иногда самостоятельный оркестр — струнный. Для него композиторы пишут особую музыку (струнная серенада Чайковского, сюита «Возлюбленный» Сибелиуса). В Советском Союзе существуют даже ансамбли из одних скрипок, лучший среди них Ансамбль скрипачей Большого театра СССР.

Вторая важная группа симфонического оркестра — **деревянные духовые инструменты**: флейты, гобои, кларнеты, фаготы и их разновидности — флейты пикколо, английские рожки, басkларнеты и контрафаготы. Все это трубки разной формы и длины. Заключенный внутри них столб воздуха способен звучать, если его привести в колебание. Открывая или за-

крывая отверстия в стенках трубки, музыкант изменяет высоту звука.

Маленькая флейточка пи́кколо обладает самыми высокими, свистящими звуками. Очень хороши эти флейточки в опере «Кармен», где они, сопровождая хор мальчиков, подражают военному маршу. Обычная большая флейта звучит ниже пикколо. Холодный тембр ее выразительно использован Римским-Корсаковым в опере «Снегурочка»: он рисует образ хрупкой Снегурочки. Звуки гобоя, нежные, томные, напоминают пастушескую свирель. Поэтому гобой особенно охотно используют в музыке пасторального характера. Он звучит в дуэте пастушков («Пиковая дама» Чайковского), исполняет утренний пастушеский наигрыш в сцене письма Татьяны («Евгений Онегин»). Альтовый гобой (английский рожок), с его мягким, нежным тембром, русские композиторы привлекали для исполнения восточных мелодий. Таковы танцы в опере «Руслан и Людмила» Глинки, «Пляска персидок» в опере «Хованщина» Мусоргского и др.

Звук кларнета — яркий, сильный и красивый, способный к большим нарастаниям, от едва слышимого до очень громкого. Кларнет появился в симфоническом оркестре позднее флейты, гобоя и фагота, но очень скоро завоевал всеобщее признание. Один из самых замечательных примеров соло кларнета в оркестре — рассказ Франчески о несчастной любви к Паоло в фантазии Чайковского «Франческа да Римини». Виртуозные возможности кларнета с большой полнотой раскрыты Римским-Корсаковым в знаменитом скерцо «Полет шмеля» («Сказка о царе Салтане»).

Фагот — самый крупный инструмент среди деревянных духовых. Его тембр очень изменчив, и поэтому он превосходно передает и шутливые интонации, и мелодии проникновенного, лирического характера, и трагические переживания героев (например, в сцене смерти графини из оперы «Пиковая дама» Чайковского).

Звук у деревянных инструментов более сильный, чем у смычковых, поэтому в оркестре их бывает от 1 до 4 каждого вида.

Еще сильнее звучат **медные духовые инструменты:** труба, валторна, тромбон и туба. В них длина воздушного столба, а следовательно, и высота звука меняются с помощью дополнительных трубок. Труба похожа на пионерский горн и обладает сильным, ярким звуком. Композиторы обращаются к ней в драматически напряженных частях своих сочинений, в героических и торжественных сценах (трубными звуками начинается каждое «чудо» в опере «Сказка о царе Салтане»).

Валторне, с ее поэтичным, мягким тембром, присуще исполнение лирических напевных мелодий — таких, как задушевная тема в арии Игоря из оперы «Князь Игорь» или соло в Пятой симфонии Чайковского.

В музыке трагической, где раскрываются глубокие переживания героев, нередко слышится тромбон. В «Траурно-триумфальной симфонии» Берлиоза его сильное и благородное звучание подобно голосу, оплакивающему жертвы революции.

Ту́ба вместе со смычковым контрабасом и контрафаготом служит басовой опорой оркестра. Обычно в группе медных духовых 1 туба, 2—3 трубы, 2—3 тромбона, 3—4 валторны.

Последнюю группу симфонического оркестра составляют **ударные инструменты**; звук из них извлекается ударом. Это литавры (пара металлических котлов, затянутых сверху кожей), малый и большой барабаны, деревянные кастаньеты, металлические тарелки, гонг и треугольник, колокола. Есть еще многие другие ударные, издающие звон, шум, подражающие раскатам грома, вою ветра, щелканью бича. Эти инструменты поддерживают ритм, разнообразят звуковую палитру, подчеркивают нарастание общего звучания. А ксилофон и похожая на маленькое пианино челеста обладают мелодическим звучанием. Особенно красивы, таинственны перезвоны челесты. Как правило, в одном музыкальном произведении применяются не все ударные, поэтому в оркестре достаточно 2—3 исполнителей, играющих на этих инструментах.

Есть в оркестре еще один инструмент, который не входит ни в одну из перечисленных групп, — арфа. На ней натянуто 45—47 струн, тембр ее необыкновенно красив и нежен. Играют на арфе, защипывая струны пальцами. Особенно поэтично звучат арфовые пассажи — глиссандо.

Иногда композиторы дополнительно вводят в состав симфонического оркестра рояль, орга́н (см. ст. «Музыка средневековья и эпохи Возрождения. Музыка XVII в.»), гитару, мандолину, саксофон, корнет, голоса солистов или хора. На Кавказе в симфонический оркестр включают и народные инструменты — тар, саз, дудук и др.

Почти все инструменты симфонического оркестра произошли от народных. Знаменитые

мастера — Н. Ама́ти, А. Страдива́ри, Д. Гварне́ри и другие — усовершенствовали крестьянскую скрипку, и она стала одним из самых выразительных классических музыкальных инструментов. Предки оркестровой флейты встречаются до сих пор у народов Средней Азии. Гобой ведет свое происхождение от западноевропейского шалмея, а кларнет — от родственного ему инструмента шалюмо. Трубой как сигнальным инструментом пользовались с древних времен пастухи и воины. Сигнальный охотничий рог — родоначальник валторны. Ударные инструменты оркестра и сейчас бытуют в народе.

Создание оркестровых произведений, умение подбирать подходящие по звучанию инструменты, сочетать их друг с другом, выделять солирующие, поручать исполнение отдельных частей тем или другим группам или всему составу оркестра — дело очень сложное, требующее от композитора больших знаний, мастерства и таланта.

Велика в оркестре роль дирижера, который должен раскрыть перед слушателями глубину и красоту произведения.

■

ЗАРОЖДЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

ПРОИСХОЖДЕНИЕ МУЗЫКИ

Когда и как возникло музыкальное искусство? Над этим вопросом люди задумывались с давних пор. В древности было сложено немало легенд об «изобретении» музыки. Древние греки считали ее великим даром богов, а солнечного бога Аполлона — покровителем искусств и особенно музыки. Его обычно изображали с музыкальным инструментом — кифарой в руках. В древнегреческом мифе о певце Орфее, в русской былине о певце-гусляре Садко и других народных легендах нашла выражение любовь человечества к музыке, восхищение ее красотой. Но изобретение музыки нельзя приписать никому, так же как нельзя приписать кому-либо изобретение нашей речи. С древнейших времен человеку была присуща потребность выражать свои чувства в песне. В определенной мере эта потребность присуща некоторым животным, и прежде всего птицам. И все-таки *самая примитивная, неискусная песня первобытного человека имеет больше права называться музыкой, искусством, чем самая красивая песня соловья*. Все соловьи мира поют одну и ту же песню. *Только человек умеет выразить в пении все разнообразие своих чувств, мыслей, свое отношение к окружающей жизни*. Это — главная особенность настоящего искусства. Музыкальное искусство людей непрерывно развивается, как и само человеческое общество (см. ст. «Что такое искусство»).

Нам трудно представить себе музыку первобытных людей (см. т. 8 ДЭ, ст. «Древнейшие страницы истории»). Ведь тогда еще не существовало письменности, и никто не умел записывать ни слова песен, ни звуки их. Самое общее представление об этой музыке мы можем получить частью по сохранившимся следам жизни людей тех далеких времен (например, наскальные и пещерные рисунки), а частично по наблюдениям над жизнью некоторых современных народов, сохранивших в силу тех или иных причин первобытный уклад жизни.

Музыка играла важную роль в жизни людей еще на заре человеческого общества, когда люди стали объединяться в большие группы, чтобы лучше защищаться от врагов и опасностей.

Матери, напевая, укачивали своих детей, воины воодушевляли себя перед битвой и устрашали врагов воинственными песнями-кличами, пастухи протяжными зовами собирали стада, а когда люди собирались вместе для какой-нибудь работы, размеренные выкрики помогали им объединять усилия и легче справляться с работой. Когда умирал кто-либо из первобытной общины, его близкие выражали свое горе в песнях-плачах. Так возникли древнейшие формы музыкального искусства: колыбельные, военные, пастушеские, трудовые песни, погребальные плачи. Эти древнейшие формы музыки продолжали развиваться и сохранились даже в наши дни, хотя, конечно, стали гораздо богаче и красивее.

В играх первобытные люди изображали то, что было самым важным в их жизни.

Музыка входила в игры как непременная составная часть. Она была неотделима от слов песен, а песня в целом — и слова и музыка — неотделима от движений, от пляски. В играх



Люди, составлявшие первобытную общину, заполняли свой досуг играми, изображая в них то, что было самым важным в их жизни. В этих играх были слиты в одно целое зачатки поэзии, музыки, танца, театрального действия и изобразительного искусства. У некоторых народов эти древнейшие формы искусства сохранились до наших дней, но стали, конечно, гораздо богаче и красивее.

первобытных людей были слиты в одно целое *зачатки различных видов искусства* — поэзии, музыки, танца, театрального действия, которые впоследствии обособились и развивались независимо друг от друга. Такое нерасчлененное искусство, похожее скорее на игру, сохранилось и в наши дни у племен, живущих в условиях первобытнообщинного строя (см. статьи «Первобытное искусство», «Древнейшие формы театральных представлений»).

Древнейшая музыка не отличалась благозвучием. В ней было много звукоподражания; в своих песнях первобытные люди стремились передать звуки окружающего мира — крики диких зверей, птиц, жужжание пчел и т. п. Постепенно люди научились отбирать из огромного количества звуков и шумов звуки музыкальные, научились осознавать их различие по высоте, их соотношение, связь. В самом простом напеве, состоящем из повторения и чередования двух-трех звуков, один из них всегда бывает основным, устойчивым, другие же звуки — вспомогательными. А такие сочетания заключают в себе неотъемлемый признак музыкального искусства, который впоследствии стали называть л а д о м (см. ст. «Язык музыки»).

Р и т м раньше всех других элементов получил развитие в первобытном музыкальном искусстве, и тут нет ничего удивительного: ведь ритмичность — одна из главных особенностей жизнедеятельности человеческого организма. Человек приноравливает трудовые действия к ритмичности своего дыхания, биения сердца, ходьбы и т. п. Первобытная музыка помогала людям найти ритм в работе. Мелодически бедная, однообразная, эта музыка в то же время была удивительно сложной и разнообразной по ритму. Певцы подчеркивали ритм песни ударами в ладоши или притоптыванием: это самая древняя форма «пения с сопровождением». Вскоре люди убедились, что куски дерева, камни, раковины при ударе издают более громкие и разнообразные звуки. Так были изобретены первые музыкальные инструменты.

Первобытные музыкальные инструменты — колотушки и погремушки — вызывали удивление и восхищение: их разрешалось держать в руках только вождям и старейшинам племени.

Все дальше развивалось музыкальное сознание человека, и все больше он находил вокруг себя источников музыки. Он обнаружил, что туго натянутая тетива лука, если ее тронуть пальцем, издает музыкальный звук; научился извлекать мелодичный свист из стебля тростника или пустой кости животного. Он заметил, что удар по дуплистому дереву вызывает более гулкий звук, чем по здоровому, и понял, что пустота внутри предмета обладает свойством усиливать звук (резонансом). Так возникли древнейшие музыкальные инструменты — предки современной арфы, флейты, барабана. Ученые относят их изобретение к очень отдаленному периоду каменного века.

Все это говорит о том, что на всем протяжении истории человечества музыка составляла существенную часть жизни людей.

МУЗЫКА ДРЕВНЕГО МИРА



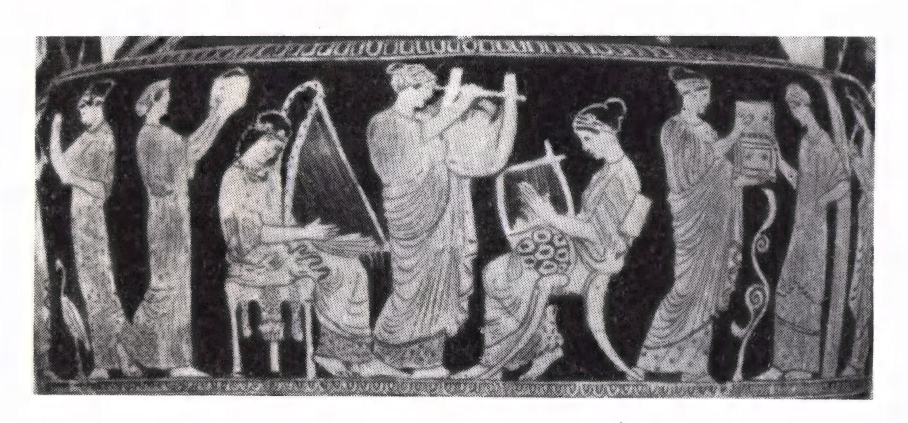
Древнеегипетская фреска.

Из глубокой древности дошли до нас свидетельства о музыке. Барельефы на развалинах ассирийских храмов, египетские фрески и другие памятники далеких времен сохранили для нас изображения музыкантов: то идущих впереди войска, то услаждающих своей игрой слух властелина, то аккомпанирующих пению или пляске. Но какова была эта музыка, как именно звучали изображенные древними художниками инструменты, что именно пели певцы,— мы можем только догадываться. Эта музыка умолкла навсегда, она не пережила своей эпохи.

Иное, гораздо более важное значение для последующих времен имела музыка Древней Греции (см. статьи «Искусство Древней Греции», «Искусство Древнего Рима» и т. 11 ДЭ, ст. «Античная литература»). Она тогда звучала и в театральных представлениях, где декламация сменялась пением хора, и на народных празднествах, и в повседневной жизни. Греческие поэты не декламировали свои стихи, а пели их, аккомпанируя себе на л и р е и к и ф а́ р е — струнных инструментах, отдаленных предках современной арфы (впоследствии лира стала своего рода эмблемой музыки и вообще искусства). Аполлона, покровителя искусств, греки обычно изображали с кифарой. Пляски сопровождались игрой на а в л о́ с е — духовом инструменте. Существовала у древних греков и самостоятельная инструментальная музыка. Сохранился рассказ о том, как однажды на олимпийских играх музыкант исполнил на авлосе произведение, посвященное битве Аполлона с чудовищем Пифоном. Но из самой музыки Древней Греции до нашего времени дошло лишь несколько отрывков песен и гимнов. Ведь мелодии эти обычно передавались устно от одного певца к другому (лишь немногие записывались).

И все же *наша современная музыкальная культура обязана античности очень большими ценностями*. Античные мифы, предания, трагедии в течение многих столетий были источником вдохновения для музыкантов. Сюжеты первых опер, созданных в Италии на рубеже XVI и XVII вв., были основаны на греческих мифах, и с тех пор композиторы бесчисленное множество раз возвращались к поэтичным преданиям древнегреческого народа. Миф о певце Орфее, чье пение заставляло плакать камни, усмиряло диких зверей и растрогало даже злобных фурий, охранявших вход в царство мертвых, вызвал появление оперы Глюка, симфонической поэмы Листа, балета Стравинского. Миф о титане Прометее, который похитил у богов огонь, чтобы дать его людям, вдохновлял Бетховена, Листа, Скрябина. История Троянской войны, легенда о несчастном роде Атридов, несущем наказание за преступление их главы, послужили источником сюжетов для многих оперных произведений — от «Ифигении в Авлиде» Глюка до «Орестеи» Танеева.

Что же привлекало композиторов к этим сюжетам? Только ли желание заглянуть в глубь



Девять муз. Роспись древнегреческой вазы.

веков? Нет. Искусство античности до сих пор остается живым и сохраняет способность волновать людей. И это потому, что художники тех далеких времен свято верили в могучую силу искусства, которое способно вдохновлять человека на великие дела. Миф об Орфее и передает в образной форме эту веру в силу искусства, так же как миф о Прометее прославляет силу духа, благородство самоотверженного подвига.

О силе музыки говорили еще древние греческие мудрецы Платон и Аристотель. Они придавали музыке особое значение в воспитании разностороннего, гармонически развитого человека. Они много размышляли о свойствах музыки, о ее отличиях от других искусств.

Греческие ученые уделяли большое внимание законам музыкального искусства, его теории. Пифагор, знаменитый философ и математик, изучал зависимость высоты звука от длины колеблющейся струны и положил начало музыкальной акустике.

До сих пор музыкальная наука пользуется многими терминами и понятиями, ведущими свое происхождение от греческой теории музыки. Слова «гармония», «гамма», названия некоторых музыкальных ладов (например, ионийского, дорийского, фригийского) пришли к нам из Древней Греции. Название «дорийский лад» произошло от имени одного из племен, населявших Древнюю Грецию. Мелодии, написанные в этом ладу, Платон считал особенно подходящими для воспитания юношества. Как все дорийское искусство, эти мелодии были просты и строги, а в простоте древние греки видели основу здоровья тела и духа.

МУЗЫКА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ. МУЗЫКА XVII в.

...На просторном внутреннем дворе старинного замка необычно оживленно. Знатные сеньоры со своими супругами и детьми, многочисленная челядь и даже окрестные крестьяне — все собрались на состязание трубадуров. Один за другим на середину круга выходят рыцари, и каждый — в сопровождении музыкантов — поет какую-нибудь песню: о воинской отваге, о подвигах, о преданности и верности своей Прекрасной даме. Тот, чья песня покажется собравшимся самой красивой, будет объявлен победителем. Хозяин замка, благородный граф, вручит ему в награду драгоценный кубок, а та, кого трубадур назвал Прекрасной дамой, бросит к его ногам цветок...

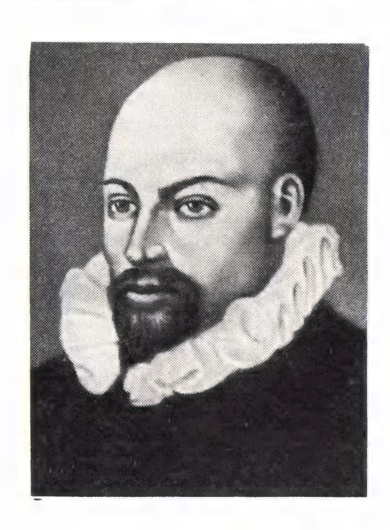
Трубадурами — изобретателями — на исходе средневековья называли тех, кто сам «изобретал», придумывал свои песни — и слова и нередко музыку. Среди первых трубадуров встречались и герцоги, и даже короли (король Наварры Тибо и английский король Ричард Львиное Сердце). Но потом, к концу XII в., с благородными рыцарями стали соперничать в сочинении песен горожане, а странствующие музыканты — менестрели, жонглеры, шпильманы — подхватывали эти песни и разносили их из края в край...

В средние века церковь преследовала актеров и музыкантов, объявляла пение и танцы «бесовскими игрищами». Но народные мелодии звучали в песнях трубадуров, а порой проникали даже в церковную музыку.

Когда в начале XIII в. был достроен собор Парижской богоматери, под сводами его разместилась певческая школа, самая прославленная в средние века. Здесь музыкантов и певцов обучали искусству вокальной полифони́и (вид многоголосия). В полифонии звучал не один голос, как это было в народных песнях или у трубадуров, а несколько голосов соединялись и сплетались вместе в узорчатую, пеструю и сложную музыкальную ткань.

Сначала такая музыка звучала только в церкви и сочинялась лишь на стихи из «священного писания». Но и сюда уже в XIV в. композиторы включали напевы, услышанные ими у народа, а позднее, в XV—XVI вв., полифонические песни звенели повсюду — на пирах и празднествах, в домах и под открытым небом. Композиторы рассказывали в них обо всем, что встречалось в жизни. Вот несколько названий этих песен: «Охота на оленя», «Эхо», «Болтовня женщин», «Битва при Мариньяно» и др. Одним из самых знаменитых музыкантов-полифонистов был франко-фламандский композитор **Орла́ндо Ла́ссо** (ок. 1532—1594), родом из города Монса (на территории современной Бельгии). В детстве он так изумлял всех необычайными музыкальными способностями, что трижды его — «маленькое чудо» — похищали из родного дома. В третий раз он исчез на много лет и вернулся в Монс уже прославленным на всю Европу музыкантом.

XVI столетие — время расцвета искусства Возрождения (см. т. 8 ДЭ, ст. «Люди и идеи Возрождения»). Как будто очнувшись от средневековой спячки, люди широко открытыми глазами взглянули на окружающий их мир — и уви-



Орландо Лассо.

дели, что он прекрасен: прекрасна земная жизнь, прекрасно искусство. Не только знать, но и купцы, ремесленники — все тогда умели ценить картины, статуи, архитектуру... И едва ли не в каждом богатом доме в европейских городах можно было найти гитару, лютню или какой-нибудь из клавишных струнных инструментов — клавикорд, верджинал, клавесин. На них аккомпанировали певцам, исполняли прелюдии (небольшие вступления к вокальным сочинениям) или танцы.

Но подлинный расцвет инструментальной музыки наступает лишь в XVII в. — вместе с рождением и развитием оперы и оперного театра (см. ст. «Оперный театр»). Ведь именно опера положила начало господству гармонического стиля. На смену сложному хитросплетению многих равных между собой голосов приходит главенство одного. И этот главный, ведущий голос в музыке — мелодия — оказался способным выразить все чувства, все переживания и мысли человека (см. ст. «Из истории итальянской оперы»).

Опера — новое и волшебное царство прекраснейших мелодий, царство певцов-солистов и оркестра. Чтобы мелодия звучала со всей красотой и силой, ей нужен был фундамент, на котором она могла бы цвести и развиваться. Им стал составленный из разнообразных инструментов оркестр. Сначала оркестр только поддерживал певцов, но очень скоро из его состава выделились те инструменты, звук которых подобен человеческому голосу, которые умеют петь, хотя бы и без слов. Это струнные смычковые — виола, скрипка, виолончель. Недаром наипервейший из замечательных итальянских скрипачей XVII в. **Арканджело Коре́лли** (1653—1713) говорил: «Чтоб хорошо играть, нужно хорошо петь». Скрипка Корелли пела так прекрасно, что современники называли его «Колумбом в музыке», а о пальцах скрипача говорили: «Это струны его души».

Вслед за Корелли в концертах, собиравших сотни и даже тысячи слушателей, стали выступать А. Вива́льди, Ф. Верачи́ни, П. Локате́лли. Все они были не только исполнителями, но и талантливыми композиторами. Их произведения (сонаты и концерты), написанные для различных инструментов, до сих пор звучат на всех эстрадах мира.

Во Франции игрой на скрипке, не меньше чем музыкой своих балетов и опер, прославился **Люлли́** (см. ст. «Из истории французской оперы»). В 12 лет Люлли был поваренком у сестры французского короля Людовика XIV. Самоучкой он выучился играть на гитаре, потом на скрипке. Его заметили и отдали в ученье, а в 20 лет Люлли стал «первой скрипкой» короля и руководителем королевского скрипичного оркестра. «Со времен Орфея никто не извлекал из скрипки звуков, подобных тем, какие извле-



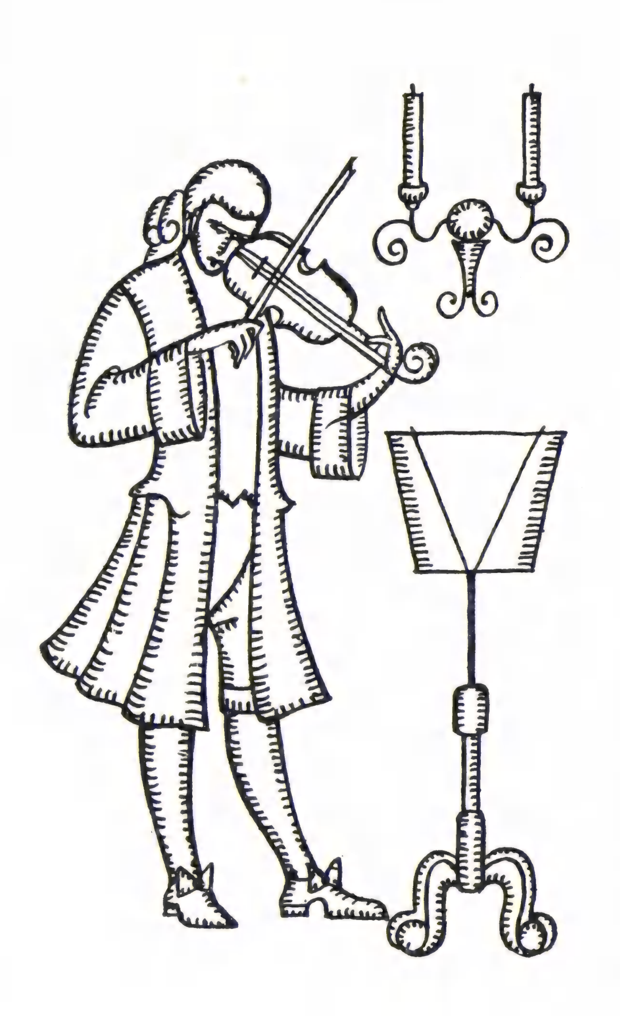
Урок игры на лютне. Картина голландского художника XVII в. Г. Терборха.

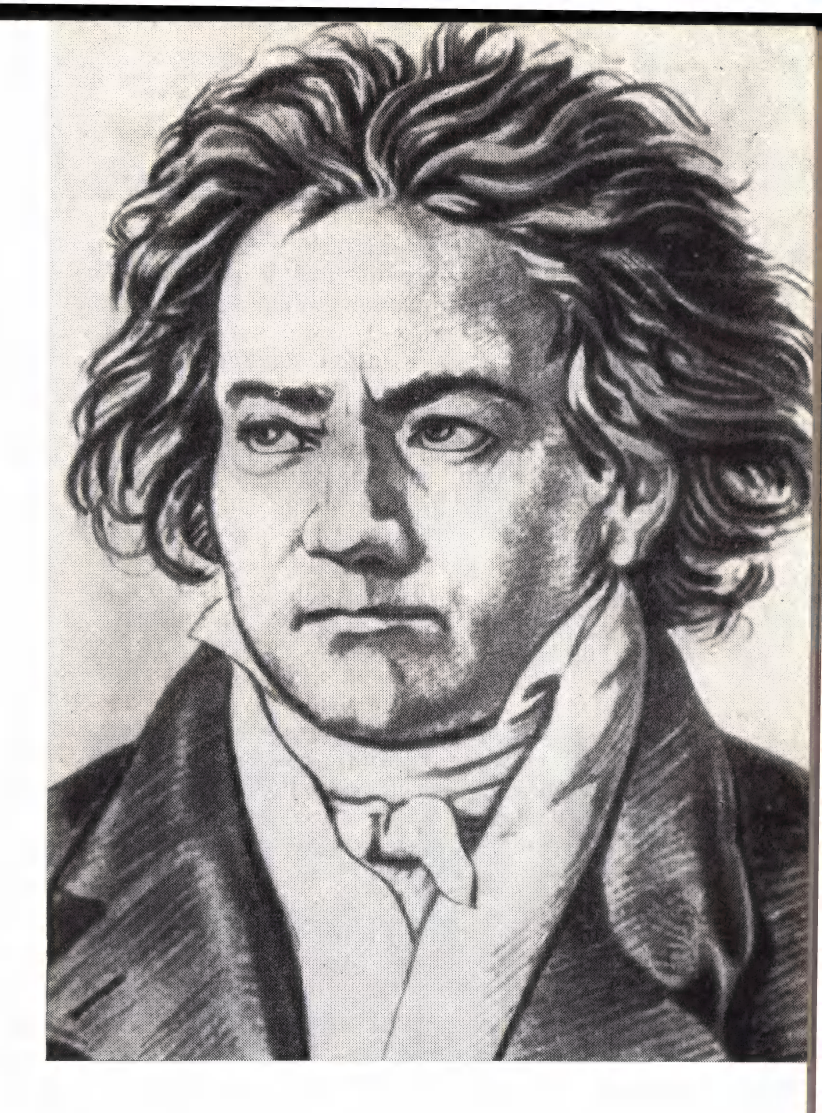
кал из нее Люлли»,— писали о нем современники.

В XVII в. по-прежнему, как и встарь, в соборах и церквах звучал о р г а́ н. Но теперь мощное его звучание не только поддерживает хор,— орган становится инструментом солирующим, концертным. Тысячи людей приходят в церковь после окончания службы, чтобы послушать выступления знаменитых органистов — Я. Све́линка (Нидерланды), Дж. Фрескоба́льди (Италия), Д. Бу́кстехуде (Германия). Созданные ими ф а н т а з и и, п р е л ю д и и, т о к к а т ы — виртуозные пьесы для органа— стали той основой, на которой впоследствии расцвело великое искусство **Баха** (см. ст. «Иоганн Себастьян Бах»).

В к а м е р н ы х собраниях, которые устраивались и при дворах, и в городских домах, все чаще в XVII в. раздается звучание клавесина. Звук его ни силой, ни певучестью не мог сравниться со скрипкой или органом, но в прозрачном, хрупком и вместе с тем звонком тембре клавесина была своя, особенная прелесть. Для клавесина писали французы Куперен и Рамо (см. ст. «Из истории французской оперы»), знаменитый итальянский виртуоз **Доменико Скарла́тти** (1685—1757), о котором писали, что он играет, «как тысяча чертей». Изящные с ю и т ы французских композиторов («сюита» значит «ряд» — ряд танцев, разных по своему характеру), сонаты Скарлатти, стремительно-подвижные и звонкие, стали примером и образцом для великих композиторов следующего, XVIII в.— Баха, Гайдна, Моцарта, создавших музыку, которую теперь мы называем к л а с с и ч е с к о й.

■





ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА XVIII—XIX вв.

МУЗЫКА ГЕРМАНИИ И АВСТРИИ

Музыкальное искусство Германии и Австрии выросло как бы на одной почве. И все же художники каждой из этих стран на свой лад повествуют о том, чем живет их народ.

Искусство Германии начало расцветать в средние века, когда жили и творили миннезингеры — рыцари, которые сочиняли и стихи и музыку, прославляя в них Прекрасную даму («миннезанг» по-немецки значит «песни любви»).

На фотографии: Людвиг ван Бетховен. Портрет работы немецкого художника XIX в. А. Клёбера.

Музыканты-любители эпохи Возрождения назывались мейстерзингерами (мастерами пения). Самый выдающийся из них — сапожник **Ганс Сакс** (1494—1576), автор многих песен. Вагнер сделал его героем своей оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры».

Постепенно развивалась и инструментальная музыка.

И наконец, в творчестве **Баха** (см. ст. «Иоганн Себастьян Бах») впервые проявилось то, что стало характерным для немецкого искусства последующих веков: стремление к глубокому,

философскому обобщению событий и в то же время тонкое проникновение в мир человеческой души. Неисчерпаемая сокровищница музыкального языка Баха — его п о л и ф о н и́ я — до сих пор открывает новые ценности тем, кто обращается к ее источнику.

В XVIII в. одним из центров музыкального мира стала Вена — столица Австрийского государства, населенного большими и малыми народами. Их солнечное песенное искусство переплавилось в творения *венских классиков*. Австрийская школа создала первые классические образцы таких жанров, как с и м ф о н и я, к в а р т е т, с о н а т а. Эти произведения были написаны уже в иной, отличной от Баха манере. Теперь среди равноправных мелодий — как это было в полифонической музыке — выделилась одна, ведущая, другие же, собранные в аккорды, ей только аккомпанировали. Такой стиль письма, созданный венскими классиками, получил название г о м о ф о н н о - г а р м о н и ч е с к о г о. Искусство венских классиков проникнуто оптимизмом, верой в конечную победу добра и справедливости.

Каждый из композиторов этого времени неповторим. **Гайдн** ближе всего к психологии народа, и мир в его сочинениях таков, каков он в представлении простого крестьянина (см. ст. «Йозеф Гайдн»). Более сложно и утонченно творчество **Моцарта.** Его произведениям присущи и мягкий лиризм, и задорный юмор, и героика (см. ст. «Вольфганг Амадей Моцарт»).

Бетховен — человек нового времени (см. ст. «Людвиг ван Бетховен»). Хотя он «30 лет прожил в XVIII в. и революцию встретил 19 лет... всегда кажется, будто Бетховена в XVIII в. и не было»,— говорил советский композитор и музыковед Б. В. Асафьев. Это потому, что в сочинениях Бетховена уже нет и следа галантной изысканности, свойственной музыке его предшественников — Гайдна и Моцарта. В творчестве Бетховена отразились идеи французской буржуазной революции 1789—1793 гг. Его музыке присущи революционная героика и глубокий демократизм.

XIX век в музыке начался как век р о м а н т и з м а. Все светлое для художников этого времени сосредоточилось в красоте природы, в поэзии чувств человека, в образах народной фантазии. Творчество первого романтика — австрийского композитора **Шуберта** еще дышит трогательной наивностью и непосредственностью, отражая психологию простого человека (см. ст. «Франц Шуберт»). Его традиции продолжали композиторы **Шуман** (см. ст. «Роберт Шуман»), **Мендельсон, Вольф.** Искусство их поражает изысканностью и разнообразием настроений: здесь и нежная мечтательность, и острая ирония, и мрачный сарказм, и отчаяние трагического одиночества. Шуберт и Шуман разрабатывали новые музыкальные жанры — песни и фортепианной миниатюры.

Немецкий композитор-романтик **Вагнер** посвятил свое творчество опере (см. ст. «Рихард Вагнер»). В музыкальных «драмах будущего», как композитор называл создаваемые им оперы, он стремился к синтезу различных искусств, т. е. к сочетанию в одном произведении элементов театра, живописи и музыки.

Влияние разнообразных идей Вагнера захватило весь мир. Почти каждый из его современников действительно нашел ростки будущего в приемах его письма, гармонии, оркестровке, в построении музыкального спектакля.

В искусстве Германии и Австрии XX в. появляются большие гражданские темы — тема борьбы против фашизма, борьбы за мир и освобождение народов. Сочинения современных композиторов необычайно сложны, как сложен и противоречив мир, в котором они живут. Произведения Р. Штра́уса, Г. Ма́лера, П. Хи́ндемита, К. О́рфа, А. Бе́рга, А. Шёнберга — это исполненная горечи правдивая повесть о современной жизни, повесть, в которой сливаются и неугасимая надежда человечества на счастье, и новое обостренное восприятие мира (см. ст. «Европейская музыка XX в.»). Каждый из этих композиторов неповторимо своеобразен — печален философ Малер, вызывающе эксцентричен Штраус, душевная ранимость присуща Бергу, брызжет светом радости Орф. Их симфонии, оперы и камерная музыка помогают глубже понять окружающий нас мир.

ГЕОРГ ФРИДРИХ ГЕНДЕЛЬ (1685—1759)

Жизнь Ге́нделя протекала в больших европейских городах: Гамбурге, Риме, Венеции и, наконец, Лондоне. Родился же он в городе Га́лле, на севере Германии, где его отец был придворным лекарем, хирургом. Здесь же молодой Гендель получил отличное по тому времени музыкальное образование, освоив основы композиции [1], технику игры на органе и клавире (тогдашнем фортепиано).

[1] Композиция — здесь: сочинение музыки.



Георг Фридрих Гендель.

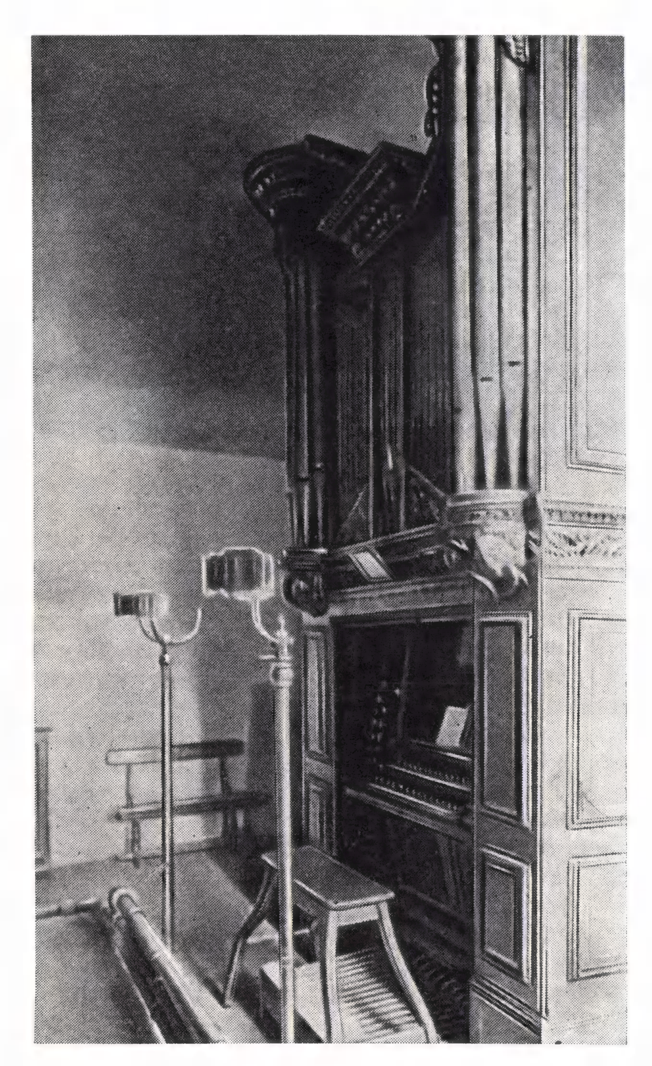
Свою деятельность композитора Гендель начал в Гамбурге. В этом городе он прожил несколько лет, поставил свои первые о п е р ы - с е р и а (см. стр. 371) «А л ь м и р а», «Н е р о н» (обе в 1705 г.). После Гамбурга началась полоса скитаний — Италия, снова Германия. В 1710 г. мы застаем композитора в Лондоне, где он жил до конца своих дней, лишь время от времени покидая Англию для кратковременных путешествий на материк.

Первая опера, которую Гендель поставил в Лондоне, называлась «Р и н а л ь д о» (1711). Сюжет ее композитор заимствовал из поэмы итальянского поэта Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим», которая во времена Генделя, да и позднее, была широко известна и популярна в Европе. Герои «Ринальдо» отличались благородными характерами, а судьба их была необычна и удивительна. И рыцарь Ринальдо, отправившийся в опасное странствие за своей невестой, кроткой Альмиреной, которую похитила коварная волшебница Армида, и сама Армида — все они заинтересовали и тронули лондонскую публику. Понравилась и музыка оперы, где выражены простые, сильные и глубокие чувства.

Повсюду распевали арии из «Ринальдо»: песню-жалобу Альмирены «Дай мне слезами выплакать горе», победную арию Ринальдо и др. Сам композитор во время исполнения оперы сидел за клавесином, импровизируя сопровождение к арии волшебницы Армиды.

После премьеры «Ринальдо» в короткий срок Гендель стал знаменит. Его оперы постоянно ставились в лондонских театрах. Очень ценилось и его искусство игры на клавесине и органе — он часто выступал с концертами и завоевал славу крупнейшего органиста Европы. Его игру мечтал послушать даже великий Иоганн Себастьян Бах.

Постепенно Гендель начал работу над другим музыкальным жанром — о р а т о р и е й. Это исполняемое в концертах большое вокально-симфоническое произведение с развитым драматическим сюжетом. Оратории Генделя еще больше, чем оперы, раскрыли могучий талант композитора. Его оратории «С а м с о н», «И у д а М а к к а в е й», «И е в ф а й», «М е с с и я», созданные в 40-е годы XVIII в., звучат и поныне, неизменно находя отклик у самой разнообразной аудитории. Композитор выразил общечеловеческое в сюжетах, казалось



Орган Генделя.

бы, далеких от нашего времени. Избирая библейские сюжеты, Гендель в образах легендарных героев воспевает могущество человеческих страстей. Его герои — Самсон, пожертвовавший жизнью ради спасения своего народа, воин Иуда Маккавей и другие — одухотворены высокими гражданскими чувствами, близкими и понятными слушателю и наших дней. Пафос музыки Генделя — это героика гражданского долга, мужество и страдания народа. Его герой — народный вождь, превыше всего ставящий благо родины. Вот чем нам дорого сегодня искусство этого замечательного композитора XVIII в.

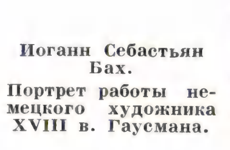
ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ (1685—1750)

Со старинного портрета смотрит пожилой человек; его темные глаза глядят внимательно и зорко, словно рассматривая что-то глубоко в нас запрятанное. Но он несомненно настроен доброжелательно: губы вот-вот улыбнутся. Нет, пусть старинный парик не сбивает с толку — не в нем дело; главное в портрете — глаза, умные, добрые, сочувствующие. Они живут на лице человека в незнакомой старинной одежде,— такие камзолы с блестящими металлическими пуговицами европейцы носили в начале и середине XVIII в.

Меняется мода на платья, меняется внешний облик людей, но их внутренняя красота, не подвластная моде, остается неизменной. Она живет и в настоящей, хорошей музыке. Иначе для чего бы мы стали рассматривать старый-престарый портрет, на котором изображен человек, родившийся около 300 лет назад? А ведь это его музыка звучит постоянно в наших музыкальных школах. Наши ребята играют «Пьесы из нотной тетради Анны-Магдалины Бах», концерты, сюиты [1]. И вероятно, очень многие, играя или слушая эту музыку, бывают увлечены, взволнованы; оказывается, мы так же радуемся, грустим и смеемся, как автор, сочинивший эти танцы, эти арии, эти пьесы более 250 лет назад.

Очевидно, он каким-то удивительным чутьем угадывал, как будут звучать его произведения спустя сотни лет на новых инструментах, с новым звучанием, очевидно, он предчувствовал своего будущего слушателя, может быть, радовался ему! Может быть, с ним он беседовал мысленно, пересекая мощеный двор церкви св. Фомы. На пудреных волосах круглая пуховая шляпа, стальные или медные пуговицы темного камзола поблескивают на солнце. Вот он скрылся за тяжелой дубовой дверью, «господин директор музыки», как его называли, господин кантор (учитель и дирижер церковного хора) — Иоганн Себастьян Бах. 27 лет он руко-





Иоганн Себастьян Бах.
Портрет работы немецкого художника XVIII в. Гаусмана.

водил музыкальными занятиями в школе маленьких певчих при церкви св. Фомы в городе Лейпциге. Но по воскресным дням и в праздники лейпцигские граждане видели его дирижирующим оркестром и большим церковным хором. Исполнялись обычно его новые сочинения — к а н т а т ы (вокально-симфонические сочинения с сюжетом, но без сценического действия), м е с с ы (тоже вокально-симфонические произведения на текст католической службы), м о т е т ы (многоголосные хоровые сочинения).

В ту пору в Германии, на родине Баха, богослужение обставлялось очень торжественно. А чем лучше была музыка, звучавшая во время служб, тем охотнее шли люди в церковь. Поэтому церковники стремились привлечь лучших музыкантов, и композиторы были тесно связаны с церковью.

Долгие годы Бах прослужил в церкви св. Фомы. Здесь он написал много произведений, так или иначе близких религиозной тематике.

[1] Объяснение музыкальных терминов дано в статье «Музыкальные жанры» и в словаре-указателе.

Но все сюжеты из священных книг Бах понимал лишь как повесть о людях, их жизни и смерти, их страданиях, радостях, правоте или заблуждениях. Людей, живых людей, он видел и воплощал в любом сюжете, в любом своем произведении. Вот почему мы говорим о музыке Баха, что она человечна, что она отражает наш внутренний мир.

И это мы говорим не только о сюжетных, вокальных произведениях Баха; композитор написал много произведений *инструментальной музыки*: клави́рные (фортепианные) сюиты — «английские», «французские», сборники прелюдий и ф у г[1], концерты. Писал он для скрипки сонаты и сюиты, а для органа — своего любимого инструмента — фантазии, концерты, прелюдии. Повсюду в этих сочинениях мы находим силу и непосредственность, живые чувства. Как задорно, лукаво, порой озорно звучат веселые танцы из фортепианных сюит! Ведь Бах умел не только трогать слушателя выражением глубоких чувств, но и веселиться, любя природу, радуясь солнцу и молодости! Отголоски этой радости, так же как и печальных размышлений и лирики, мы встречаем на страницах знаменитого сборника «Х о р о ш о т е м п е р и́ р о в а н н ы й к л а в и́ р» (2 тома, 1722, 1744). Эти пьесы — прелюдии и фуги — Бах написал для фортепиано нового устройства, по-новому настроенного (темперированного). Такое фортепиано тогда, в его времена, еще только начинало свою жизнь. Тогда инструмент этот казался совсем необычным, странным. Но Бах с восторгом принял его и отозвался на его создание замечательным произведением, которое до сих пор считают «энциклопедией фортепианной игры».

Современники Баха плохо разбирались в его творчестве, не понимали его, и потому оно казалось им странным, чересчур «ученым», как они говорили. Лишь спустя полвека после его смерти люди начали открывать для себя его бессмертную музыку. Тогда во взволнованных мелодиях они услышали то, чего не хотели и не умели слышать современники Баха,— голос живого человека, глубоко и живо чувствующего, одинокого и непонятого, но не сдающегося, сильного духом. В этом голосе ясно улавливается сочувствие к любому человеческому горю, которое было для композитора тем ближе и понятнее, чем более одиноким он себя чувствовал.

[1] Ф у́ г а — музыкальное полифоническое произведение.



Клавесин Баха.

Жизнь Баха протекала нелегко — от самых ранних лет его сиротской юности и обременительной службы в церквах Эйзенаха, Ордруфа, Люнебурга (все это захолустные городки Германии) до зрелых лет и старости. Но чем труднее становилась служба и жизнь, тем сильнее, несокрушимее была его вера в мощь искусства и человеческого разума. Именно это делает музыку Баха всегда живой, неумирающей.

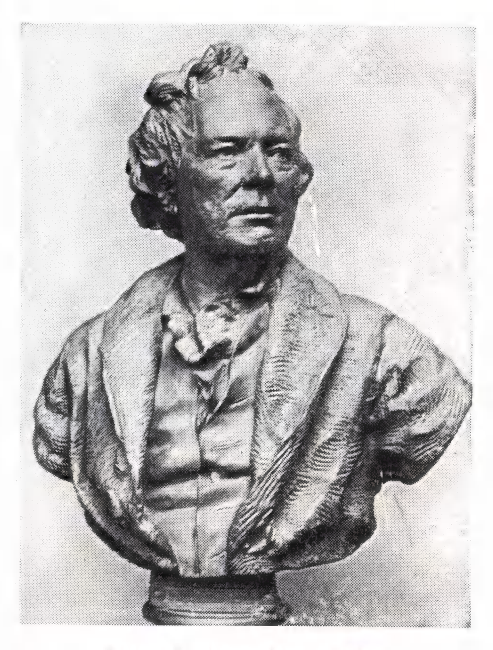
КРИСТОФ ВИЛЛИБАЛЬД ГЛЮК (1714—1787)

О том, каким был в зрелые годы прославленный композитор, мы узнаём из знаменитой новеллы немецкого писателя Гофмана «Кавалер Глюк» (см. т. 11 ДЭ, ст. «Эрнст Теодор Амадей

Гофман»). Писателю удалось уловить и передать характер творчества Глюка, внутренний дух его искусства. Так же выразителен и правдив в новелле облик Глюка. Он таков, каким мы можем себе его вообразить, послушав музыку.

«Никогда в жизни ничье лицо и весь облик не производили на меня с первой минуты столь глубокого впечатления,— восклицает писатель.— Чуть изогнутая линия носа плавно переходит в широкий открытый лоб... глаза сверкают каким-то юношеским огнем. Удивительная выразительность лица, ироническая усмешка губ — все это поражало».

Мы видим Глюка и за клавесином — он играет и поет сцену из своей оперы «Армида».



Кристоф Виллибальд Глюк. Портрет работы французского скульптора А. Гудона. 70—80-е годы XVIII в.

Властно заключал он в звуки все, в чем с предельной силой выражается ненависть, любовь, отчаяние, неистовство. Его слушатель взволнован, сражен, потрясен силой сокрушительных страстей, наполняющих музыку... Именно таким Глюка и знали современники: горячим, порывистым, смелым до дерзости. Иным ему и быть нельзя: оперы, которые он писал, настолько необычны, новы и по содержанию, и по манере героев выражать свои чувства, что композитору потребовалась немалая смелость и сила характера для отстаивания своего дела. Однако Глюк был не только смелым художником, но и мужественным человеком. И он горячо верил в свою правоту.

В историю мировой музыки Глюк вошел как композитор, положивший начало новому оперному стилю. Европейская оперная сцена в ту пору, когда он начинал свою творческую жизнь, переживала упадок. Здесь господствовали устарелые манерные приемы, итальянские певцы заботились лишь о том, чтобы показать свое умение и мастерство. А им в угоду некоторые композиторы кстати и некстати вставляли в партии героев виртуозные арии, пренебрегая правдивостью драматического действия. Сюжеты были пусты и бессодержательны: это было чисто внешнее, развлекательное искусство.

Сам Глюк не избежал влияния итальянской оперы-сериа, написав свыше двух десятков опер и балетов подобного рода. Но вот в 1762 г. в Вене он ставит своего «Орфея», ознаменовавшего начало той революции, которая на многие десятилетия вперед предопределила пути европейского оперного театра — немецкого, французского, итальянского. «Орфей» — произведение, в котором автор нашел иных героев — чистых, мужественных, сильных, отказавшись от условностей устаревшего оперного стиля. Как Глюк писал позднее, он всячески пытался *драматизировать оперу*, т. е. вернуть ей утраченную правдивость, естественность действия, правду чувств. По мысли Глюка, музыка должна всецело подчиняться драматическому действию, раскрывая его и характеризуя героев.

Именно такова опера «Орфей», на первых порах смутившая слушателей непривычной простотой и взволнованностью. Здесь нет ничего искусственного, условного.

Лучшие оперы Глюка — «Альцеста» (1767), «Ифигения в Авлиде» (1774), «Армида» (1777), «Ифигения в Тавриде» (1779). Все они написаны на сюжеты мифов и трагедий древних греческих писателей (за исключением «Армиды»). Это не случайный выбор: именно в античном искусстве нашел Глюк большие и сильные страсти, могучие характеры, высокий драматизм. И Орфей, не побоявшийся спуститься в ад за своей умершей супругой, и благородная Ифигения, готовая без колебаний пожертвовать собой для блага родины, и самоотверженная Альцеста, отказывающаяся от жизни ради спасения мужа,— для каждого из этих героев композитор нашел сильную, смелую музыкальную речь, запечатлев их душевные порывы, мощь и чистоту стра-

стей, драматизм переживаемых событий. К мелодиям, отразившим весь этот мир,— мелодиям широким и полноводным — и сегодня мы прислушиваемся с волнением и душевным беспокойством.

Жизнь Глюка была нелегка и непроста. Немало пришлось ему постранствовать, немало обид он вытерпел и от публики, не понимавшей его творчества, и от вельможных покровителей, притеснявших его. Но он ни разу не поступился своими творческими принципами.

Детство его протекало в лесничестве, в богемских лесах, в простой и вольной обстановке. Далее — учение и жизнь в итальянских городах; здесь он понемногу начинает писать, ставит свои первые оперы. В 1750 г. мы находим Глюка в Вене; снова оперы, большей частью традиционные. И вот в 1762 г. «Орфей» — опера, вошедшая в историю как произведение новаторское, открывшая новую эпоху музыкального театра Европы. Затем другие реформаторские оперы, переезд в Париж, новая постановка и новый вариант «Орфея». Споры вокруг премьер опер Глюка и его имени.

Парижская публика разделилась на ярых сторонников и противников Глюка, некоторые противопоставляли глюковскому стилю творчество итальянского композитора Пиччинни, который сам, впрочем, стоял в стороне от борьбы. «Глюкисты» и «пиччиннисты» полемизировали, боролись, шумели, страсти накалялись. Но, несмотря на шум и споры, на упрямство одних и запальчивость других, вопреки непониманию и косности, время делало свое дело.

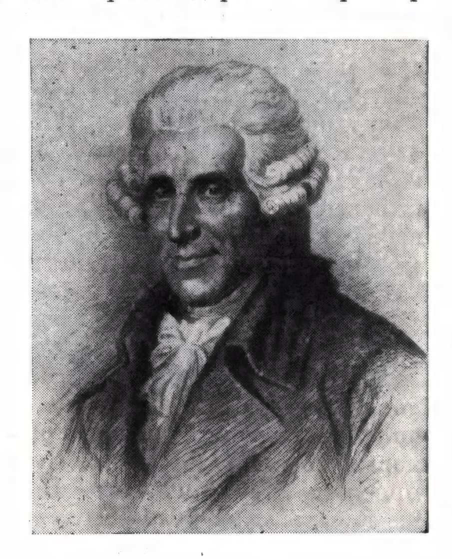
Музыка Глюка постепенно завоевывала любовь народа. Слава композитора росла все более к концу его жизни. А последующим поколениям музыкантов и слушателей уже нетрудно было разгадать, что в музыке Глюка живет будущее — будущее немецкой и европейской музыкальной культуры. Спустя много десятилетий великие принципы Глюка снова оживали в симфониях и операх Бетховена, операх Вагнера и в произведениях других выдающихся композиторов.

ЙОЗЕФ ГАЙДН (1732—1809)

В обширной приемной дворца властительного венгерского князя Эстергази всякий день с утра толпились слуги. Среди них и капельмейстер Йозеф Гайдн — руководитель хоровой и оркестровой капеллы князя. Суровые черты лица смягчают живой, проницательный взгляд и бесконечно добрая улыбка.

Обычно спокойный и сдержанный, капельмейстер иной раз плохо скрывал досаду и раздражение. Шутка ли — успеть прорепетировать с оркестром свою новую симфонию (не одну ночь просидел он над ее сочинением до самого рассвета). С певицами пройти несколько арий, чтобы они не спутались во время концерта. Еще позаботиться о приятной застольной музыке для званого обеда и о веселых бальных танцах. Не забыть и о музыкальной комедии для кукольного театра.

А тут еще неприятности. Вечером концерт, на репетицию же не соберешь и половины оркестра. Ведь князь нарочно держал в оркестре



Йозеф Гайдн.

лакеев и поваров, способных работать по дому и в кухне.

Слава о капелле Эстергази давно уж перешла за пределы Австрии и Венгрии. Из всех стран приезжали в маленький захолустный Эйзенштадт, где находился дворец Эстергази, артисты, композиторы, знатные любители музыки, даже коронованные особы. И все только для того, чтобы послушать замечательные квартеты [1] и симфонии Гайдна в исполнении капеллы под его руководством.

Вечером по случаю приезда гостей исполняется одна из новых симфоний Гайдна. Светлая и жизнерадостная первая часть построена на ярких контрастах. Величавому, медленному

---

[1] Объяснение музыкальных терминов дано в статье «Музыкальные жанры» и в словаре-указателе.

вступлению противопоставлена быстрая, энергичная музыка — главная тема. Нежное пение скрипок сменяется мощным звучанием всего оркестра. А легкую и грациозную вторую тему исполняют певучие голоса деревянных духовых: флейты и гобоя... Искрящееся радостью а л л е́ г р о (так называется первая быстрая часть). Затем задумчивая певучая музыка медленной части (а н д а́ н т е). Третья часть — м е н у э т — старинный танец с жеманными вздохами, учтивыми поклонами и приседаниями. Но вот характер музыки меняется. Кажется, что из душного дворцового зала композитор увлекает слушателей на свежий воздух за околицу деревни, где парни и девушки в грубых деревянных башмаках отплясывают крестьянский контрданс (кадриль) и весело кружатся под звуки вальса. Последняя часть симфонии — финал — такая же светлая и радостная, как и первая, и исполняется в головокружительно быстром темпе. И снова перед слушателями будто развертывается картина народного праздника, сопровождаемого наигрышами дудок и волынок. Мощные аккорды завершают симфонию... Знатные гости восторженно приветствуют композитора.

Поздними вечерами, когда жизнь в замке стихает, Гайдн может приступать к сочинению музыки. На его рабочем столе груда писем. Пишут из Лондона, Лейпцига, Гааги. Ждут новых симфоний и квартетов. Парижское музыкальное общество сообщает об огромном успехе новых сочинений Гайдна. Композитора просят прислать его биографию. Биографию? О чем же писать? Как будто бы в его жизни не было никаких замечательных событий.

Сын деревенского ремесленника, экипажного мастера, Гайдн родился неподалеку от Вены, в селении Рорау, что на берегу тихой Лейты, густо заросшей камышами. Помнит он чистенький домик, помнит звуки арфы, под которую его отец пел прекрасные австрийские и славянские песни.

Гайдну не приходит в голову, что вся его жизнь — замечательный пример стойкости в борьбе с жизненными невзгодами и трудностями. С шестилетнего возраста начинается для Йозефа жизнь «в чужих людях». Он пел сперва в церковном хоре придунайского городка Гайнбурга, а затем в течение еще 10 лет в столичной капелле при соборе св. Стефана в Вене, откуда его безжалостно выгнали, когда звонкий мальчишеский голос стал ломаться. Молодые годы прошли в нужде и лишениях. Юноша странствует по большим дорогам со скрипкой, играет на деревенских свадьбах, пишет музыку для ярмарочных театров, дает уроки. И на тридцатом году жизни получает, наконец, постоянное место — в капелле Эстергази. Из начинающего музыканта, и притом самоучки, он становится прославленным мастером, автором нескольких десятков симфоний, множества квартетов, трио, скрипичных и фортепианных сонат, а также музыки для театра. И вот теперь он, композитор с европейским именем, продолжает влачить полное унизительной зависимости существование княжеского служащего. «В последнее время я уж не знал: капельмейстер я или капельдинер, — жаловался он в письмах к друзьям.— Печально быть всегда рабом».

Освобождение от поистине рабской зависимости пришло, когда Гайдну было уже под шестьдесят. В 1790 г. умер Эстергази, оставив по завещанию своему капельмейстеру пенсию. Теперь Гайдн свободен и независим. Перед ним открывается широкий мир. Он переехал в Вену. А вскоре предпринял путешествие в Англию. Старый композитор переживает небывалый творческий подъем. Он пишет цикл из 12 так называемых «л о н д о н с к и х» с и м ф о н и й. А немного позднее появляются две замечательные оратории «С о т в о р е н и е м и р а» (1798, на сюжет поэмы «Потерянный рай» Д. Мильтона) и «В р е м е н а г о д а» (1800, на стихи шотландского поэта Дж. Томсона), где композитор изобразил картины природы, труд и быт австрийского крестьянства.

Гайдна называли «отцом» симфонии и струнного квартета. Хотя такие произведения писали и до него, но именно Гайдн в период расцвета своего огромного таланта создал классические симфонии, совершенные, с напряженным и целеустремленным развитием. Именно у Гайдна струнный квартет из простого чередования быстрых, медленных и танцевальных пьес превратился в содержательный и глубокий диалог четырех равноправных участников струнного ансамбля.

В своих лучших созданиях Гайдн предстает перед нами как творец искусства большой жизненной силы, светлого и мудрого. Его прекрасные мелодии до наших дней не потеряли интонационной свежести, а яркие краски оркестра не поблекли.

И в наши дни лучшие из его симфоний, например лирико-драматическая «Прощальная», «Военная», «Охотничья», концерт для виолончели с оркестром, Венгерское трио и чудесные фортепианные сонаты украшают программы концертов и радиопередач.

ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ (1756—1791)

Родина Мóцарта — город Зальцбург, расположенный в одной из самых живописных местностей Австрии. В XVIII столетии он входил во владения архиепископа Зальцбургского. Подобно другим знатным феодалам, архиепископ этот держал капеллу — хор и оркестр. Придворным композитором, капельмейстером и скрипачом был Леопольд Моцарт.

Судьба одарила его необыкновенными детьми. Восьмилетняя Наннерль делала блестящие успехи в игре на клавесине. Вольфганг уже в три года повторял пьесы, которые разучивала его сестра, а шести лет сочинял небольшие сонаты для клавесина, импровизировал на этом инструменте.

Не удивительно, что, несмотря на необходимость дополнительных заработков (жалованья в капелле на жизнь не хватало), Леопольд Моцарт все же сам занимался с детьми. Не удивительно было и то, что он решил показать их знати при императорских и королевских дворах и в больших городах.

Месяц, проведенный в 1762 г. в Вене, показал, что сомнений в дальнейшем успехе быть не может. Чудо-дети много выступали, получали богатые подарки... Следующая поездка Вольфганга и Наннерль с отцом длилась три с половиной года — концерты в Германии, Швейцарии, Бельгии, длительное пребывание в столицах Европы — Лондоне и Париже.



Вольфганг Амадей Моцарт.

«Иной капельмейстер умирает, не выучив того, что умеет этот ребенок!» — заметило одно из сиятельных лиц, услышав игру десятилетнего Моцарта по его возвращении на родину.

Жизнь Вольфганга в Зальцбурге проходила в усердных занятиях по композиции — искусству сочинения музыки, по школьным предметам, иностранным языкам. Он совершенствовался в игре на клавесине, скрипке, органе.

В 1768 г. Моцарт пишет первые комические оперы «Притворная простушка», «Бастьен и Бастьенна».

Два с лишним года Моцарт проводит с отцом в Италии. После блестящих выступлений, после арий, безукоризненно написанных в духе итальянской музыки, ему, гениальному подростку, знаменитый Миланский оперный театр заказывает большую оперу-сериа (см. ст. «Из истории итальянской оперы»). «Митридат, царь Понтийский» — так называлась эта опера, прошедшая в конце 1770 г. с огромным успехом.

В Болонье знаменитый музыкальный ученый падре Марти́ни дает согласие заниматься с ним. Четырнадцатилетний Моцарт, с легкостью выдержав испытания, доступные лишь немногим маэстро, достигшим высшей степени мастерства, удостаивается звания члена Болонской музыкальной академии.

И вот опять Зальцбург. После крупных городов Европы — провинция отсталой страны, после признания его, Моцарта, лучшими музыкантами как равного — крепостническое ярмо службы у архиепископа, положение, а порой и обязанности лакея. Все существо Моцарта восстает против унижения. Архиепископ преследует Моцарта за его смелость и моральное превосходство. Он хотел даже запретить Моцарту выполнять заказ из Мюнхена: лакей должен работать только на своего господина... Но отказать правителю Баварии — курфюрсту — неудобно. И в начале 1775 г. в Мюнхене с большим успехом идет опера Моцарта «Мнимая садовница».

Моцарт стремится покинуть Зальцбург. Но найти работу в других городах (Мюнхене, Вене, Аугсбурге, Маннгейме) ему не удается. Всюду местные музыканты видят в нем опасного конкурента.

Поездка в Париж весной 1778 г. закончилась семейной катастрофой — смертью матери, сопровождавшей Вольфганга.

С тяжелым сердцем вернулся Моцарт в Зальцбург. Его ум, как никогда, стремился к свету и простору, его творческий гений — к огромному полету. В инструментальных сочинениях этих лет — симфониях, дивертисме́нтах для симфонического оркестра, серенадах для различных ансамблей, сонатах, концертах — все явственнее проступают черты, свойственные только ему, Моцарту. Опера «Идоменей, царь Критский», написанная в 1781 г. для Мюнхенского театра, говорит о новых путях, найденных Моцартом в опере.

Вместе с тем отношения с архиепископом обостряются до предела. На Моцарта обрушивается град новых оскорблений. Чаша терпения его переполнилась. В 1781 г., несмотря на уговоры отца, он порвал с архиепископом Зальцбургским и уехал в Вену навстречу неизвестному будущему — навсегда.

В первый год жизни в Вене судьба оказалась к Моцарту благосклонной. Правда, на службу при императорском дворе надежды не было. Там царило преклонение перед итальянской оперой; там придворные композиторы, особенно Сальери, плели против Моцарта интриги.

Зато Моцарт получил заказ от театра «Национального зингшпиля» на комическую оперу. В этом театре ставились зингшпили — немецкие и австрийские народные представления сказочного или фантастического содержания, с танцами и пением.

Моцарт написал оперу «Похищение из сераля» (1782). Близкая зингшпилю, эта опера имела большой успех у демократической публики и в Вене, и в городах Германии.

Весьма вероятно, что деньги, полученные за оперу, помогли Моцарту осуществить свою заветную мечту — жениться на горячо любимой девушке Констанции Вебер.

Но не из-за материальных дел и надежды на успех увлеченно работал Моцарт над «Похищением из сераля»: он думал о создании национальной немецкой оперы. В зингшпилях были ее истоки.

В своем творчестве Моцарт шел по пути передовой интеллигенции Австрии и Германии — по пути создания национального искусства. Он стал *основоположником немецкой оперы*.

Моцарту были близки прогрессивные идеи его времени — гуманистические взгляды французских энциклопедистов, страстный протест немецких писателей и поэтов периода «бури и натиска» против гнета феодальных порядков (см. т. 8 ДЭ, ст. «Великая энциклопедия»; т. 11 ДЭ, ст. «Писатели Германии»).

В 1785—1786 гг. Моцарт пишет оперу «Свадьба Фигаро» по одноименной комедии Бомарше (см. т. 11 ДЭ, ст. «Пьер Огюстен Бомарше»). Затея весьма смелая, если учесть, что постановка комедии в Вене была запрещена; беспощадно и очевидно показывалось в ней моральное превосходство людей из народа над аристократией. С помощью либреттиста оперы ловкого аббата да Понте удалось добиться постановки оперы.

В опере «Дон Жуан» (1787, либретто да Понте) перед публикой неожиданно предстает новый образ героя. Это не разгневавший бога грешник, которого постигла грозная кара, как в средневековой испанской легенде о Дон Жуане или в произведениях некоторых писателей и композиторов. Дон Жуан Моцарта — человек, полный жизненных сил, смело бросивший вызов католической церкви и богу.

Впервые в самой музыке оперных арий создавалась характеристика действующих лиц, в музыке ансамблей отражались их взаимоотношения. Не вымышленные герои, но современные Моцарту люди с их сложным душевным миром предстают перед слушателями в этих операх. Впервые музыка оркестра так глубоко и полно воплощает содержание оперы, ее образы и развивается подобно музыке симфоний.

Вена новых опер Моцарта не оценила. Зато в Праге публикой, более просвещенной и далекой от придворного мира, эти произведения были приняты восторженно.

Материального благополучия сочинение музыки Моцарту не приносит. Ни оперы, ни столь же гениальные три последние его симфонии (ми-бемо́ль-мажорная, соль-минорная и до-мажорная «Юпитер»; 1778), ни его замечательные песни («Фиалка» и др.), ни смычковые квартеты и клавирные концерты последних лет — эти подлинные вершины творчества — не спасают его от нужды. Не дают нужных средств к существованию и непревзойденная игра на клавесине и редкий дар импровизации.

Враги Моцарта сильны и коварны. Тяжелая жизненная борьба подрывает его физические силы. Но духовные силы не изменяют ему.



Концерт в Сан-Суси. (Придворный концерт во времена Моцарта.) Картина немецкого художника А. Менцеля. 1852.

Композитор по-прежнему приветлив, детски простодушен, общителен, по-прежнему непрерывно работает. Это великий гений и великий труженик.

В 1791 г. Моцарт дарит миру еще два бессмертных произведения: оперу-зингшпиль «Волшебная флейта» и «Реквием».

«Волшебную флейту» заказал Моцарту директор театра на окраине Вены Шиканедер. Он же написал и текст этой сказочной оперы. Извечная мудрость народной сказки, утверждающей победу добра над злом, была близка убеждениям Моцарта. Он верил в способность человека совершенствоваться, в победу света и разума над душевным мраком и темными силами. Глубина мысли и чувств не мешает искреннему, от души юмору. Действующие лица — юноша Тамино и девушка Памина, Царица ночи, мудрый волшебник Зарастро, птицелов Папагено — не только сказочные персонажи. Они наделены чертами окружавших композитора людей. Народность музыки неотделима от мастерства великого художника.

«Ре́квием» был последним произведением Моцарта. Таинственная обстановка заказа этого заупокойного богослужения — появление незнакомца в черном одеянии, скрывшего имя заказчика,— подействовала на крайне утомленного Моцарта самым удручающим образом. Он не мог освободиться от мысли, что пишет «Реквием» для своих похорон. Истина же заключалась в том, что знатный заказчик желал получить ноты и затем выдать это произведение за свое. Но Моцарту такое объяснение и в голову не приходило.

В предчувствии близкой смерти Моцарт указал своему ученику Зюсмайеру, как докончить «Реквием». По его просьбе друзья, собравшиеся у него, исполнили то, что он успел написать сам. Когда раздались нежные и скорбные, идущие из глубины души звуки той части

реквиема, что зовется «Лакримозо», т. е. «полная слез», Моцарт разрыдался. Это произошло 4 декабря 1791 г. В ночь на 5-е Моцарта не стало.

На похороны денег не было. Граф Свитен, любитель музыки, один из богатейших людей в Вене, отпустил от своих щедрот ровно столько, сколько хватило на погребение гениального композитора в общей яме для нищих.

Погода была холодная, ненастная. Лишь несколько человек пришли отдать Моцарту последний долг. До кладбища не дошел почти никто. Так блестящая музыкальная Вена проводила в последний путь Моцарта — одного из редких гениев, чье творчество принадлежит всему человечеству.

Безупречная, сияющая красота царит во всем, что он писал, и сочетается с глубокой правдой жизни, бесконечной сменой и сплетением в ней серьезного и комичного, веселого и трагичного, повседневного и необычного. Как ярки эти черты в операх «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта»! Мир музыки Моцарта богат и разнообразен. В его дивертисментах и серенадах, в симфонии ми-бемоль мажор запечатлена музыка, которая звучала в быту австрийцев. Страницы чистейшей лирики Моцарта раскрываются в его сонатах. Эта лирическая сторона его творчества завершается симфонией соль минор — трепетной, светлой в своей грусти. Подобно зарницам, предвестникам грозы и бури, то там, то здесь вспыхивают искры боли и гнева и, преображенные неугасимой верой в победу добра, сливаются в симфонию до мажор («Юпитер»). По масштабности и мужеству это симфоническое творение Моцарта приближается к симфониям Бетховена.

Глубокие корни питали прекрасные мелодии Моцарта: это все лучшее, что было до того создано в мировой музыкальной культуре — в итальянских операх, в творениях великих немецких маэстро (см. ст. раздела «Музыка Германии и Австрии»). Это народная музыка — австрийская, немецкая, богемская (чешская).

Моцарт принадлежал к композиторам, создавшим *венскую школу* классической музыки (см. статьи «Йозеф Гайдн», «Людвиг ван Бетховен»). Младший из них — Бетховен — поднял знамя борьбы за свободу и счастье человечества.

Музыка Моцарта, светлая и лучезарная, вселяет веру в победу разума и справедливости над мраком и злом.

ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН (1770—1827)

Детство Бетхо́вена было короче, чем у его сверстников. Не потому только, что житейские заботы рано обременили его. В самом его характере не по годам рано проявилась удивительная задумчивость. Людвиг любил подолгу созерцать природу, молча, не по-детски глубоко.

В десять лет он известен в своем родном городе Бонне как искусный органист и клавесинист. Среди любителей музыки славится его поразительный дар импровизации. Наравне со взрослыми музыкантами играет Людвиг на скрипке в боннском придворном оркестре. Он отличается не по возрасту сильной волей, умением ставить перед собой цель и достигать ее. Когда взбалмошный отец запретил ему посещать образовательную школу, Людвиг, обуреваемый жаждой знаний, твердо решил собственным упорным трудом завершить свое образование.

Приезд в Бонн в 1781 г. нового придворного органиста, талантливого оперного композитора Готлиба Не́фе оказал значительное влияние на творческую жизнь юного Бетховена. Нефе, не ограничиваясь уроками музыкального сочинения, игры на органе, писал о Бетховене статьи, помогал изданию первых сочинений молодого композитора. Но период ученичества довольно скоро сменился почти равноправной дружбой между ними. В необычно быстром развитии ученика сказывалась его гениальность. Вскоре Бетховена не могли уже удовлетворить занятия с Нефе. Не удовлетворяла его теперь и боннская музыкальная жизнь. Людвига влекло в Вену, город великих музыкальных традиций — царство музыки. Именно там хочет он получить разностороннее и систематическое музыкальное образование.

В Вене живет Моцарт. Это от него Людвиг унаследовал в музыке драматизм внезапных переходов от скорби к счастливой, безмятежной веселости (см. ст. «Вольфганг Амадей Моцарт»). Музыка Моцарта для него самая близкая. И это чувствуется уже в первых фортепианных сонатах Бетховена; правда, они еще более драматичны, чем моцартовские, более страстны и резки в них контрасты чувств.

Желание учиться у Моцарта приводит Бетховена в Вену. В мае 1787 г. Моцарту представили юного боннского музыканта. Слушая импровизации Людвига, Моцарт ощутил в этом гениальном юноше будущее музыки и сказал



Людвиг ван Бетховен.
Портрет работы французского скульптора А. Бурделя. 1902.

окружающим: «Обратите на него внимание, он всех заставит о себе заговорить».

Несмотря на неустроенность, Людвиг ван Бетховен решает остаться в Вене, но внезапное известие о тяжкой болезни матери заставляет его вернуться в Бонн. В сентябре 1787 г., уже после смерти матери, он пишет другу о том, как о ней тоскует: «Она была для меня такой доброй, милой... моей лучшей подругой...»

В доме Бетховенов теперь все изменилось. Отец поселяется отдельно, он совсем опустился из-за болезненного запоя. Теперь семнадцатилетний Людвиг становится главой семьи. На его попечении два младших брата. День поглощают уроки в частных домах, игра на органе в капелле и в соборе, а вечер — служба в театральном оркестре. Музыку он пишет по ночам. С юношеских лет проявляется необыкновенная черта бетховенского характера — самопожертвование.

Моральная сила бетховенского характера проявляется и в стремлении к самосовершенствованию. И все же ему свойственны мучительные приступы мрачного настроения. Бетховен знает: если рассказать в музыке о страданиях людей — освобождаешься от угнетенности, снова веришь в будущее и радуешься жизни. Он с равной искренностью передает в музыке эту смену чувств, рождающую подчас неистовые контрасты.

В 1789 г. обычный ход боннской жизни нарушает известие о революции во Франции. Бонн взволнован. В университете раздаются вольнолюбивые речи лучших профессоров. Из Франции доходят стихи и песни о свободе. Девятнадцатилетний Людвиг Бетховен — студент философского отделения — вместе с друзьями мечтает о свободе, равенстве и братстве. Он клянется в верности идеям революции. Студенты тайно распевают бетховенскую хоровую песню «Свободный человек». Боннские власти, конечно, не разделяют революционных идей. Студенты наказаны, профессора изгнаны.

Бетховен не изменит юношеской клятве. Он выскажет в музыке героические идеи, призывы к борьбе и радость победы.

В 1792 г. знаменитый австрийский композитор Йозеф Гайдн проездом останавливается в Бонне (см. ст. «Йозеф Гайдн»). Услышав пламенные импровизации и сочинения молодого боннского музыканта, Гайдн сразу его отметил и позвал в Вену, обещая руководить его занятиями. Друзья устраивают на службу братьев Людвига, не без труда добиваются у боннского курфюрста отпуска для него и ничтожного денежного пенсиона. Бетховен уезжает.

В Вене в первые годы Бетховен прослыл выдающимся исполнителем на клавире. Он восхищал слушателей своими импровизациями, в которых буйная игра фантазии, богатство воображения и неисчерпаемая изобретательность подчинялись искусному мастерству.

Молодой Бетховен пользуется успехом в салонах самых знатных аристократов столицы. Им восторгаются, однако считают провинциалом с крутым, необузданным нравом. Свободолюбивый Бетховен держится с вельможами независимо и не допускает неуважительного отношения к себе.

«ГИГАНТ БЕТХОВЕН... ОТРАЗИЛ В СВОЕЙ МУЗЫКЕ ИМЕННО ИСПОЛИНСКИЕ РИТМЫ НАРОДНЫХ ДВИЖЕНИЙ ВЕЛИКОЙ РЕВОЛЮЦИИ».

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ

«МУЗЫКА ДОЛЖНА ВЫСЕКАТЬ ОГОНЬ ИЗ ДУШИ ЧЕЛОВЕКА».

Л. БЕТХОВЕН



Окрестности Бонна. С гравюры XVIII в.

В его *струнных квартетах* задушевность изумительных мелодий и чисто бетховенские контрасты, в которых уживаются рядом самая бурная, просто неистовая музыка и спокойное раздумье, страницы лирических откровений, как в стихах у поэтов, а затем остроумные шутливые *скерцо* и такая веселая музыка финалов!

В *фортепианных сонатах* Бетховена—героический дух, энергия, непрестанное движение, полет мысли — словом, главные черты его зрелого творчества. Музыка передает любовь, величие, восторги и, кажется, всю боль на свете. Бетховенские сонаты называют инструментальными драмами. В последовательном развитии всех частей — цельность драматического замысла. Медленные части сонат почти всегда скорбные, но среди них есть и трогательно-простодушные «песни без слов». В веселых финалах горестные чувства и отчаяние уже позади, разве что изредка мелькнет отголосок былой печали.

Первые три фортепианные сонаты Бетховен посвящает Гайдну. Перед гениальностью этого композитора он по-прежнему преклоняется и, несмотря на разность взглядов, многому продолжает у него учиться. В гайдновской манере создает Бетховен финалы и скерцо своих сонат. Заразительный юмор и лукавую улыбку, явно ощутимую в музыке старого маэстро, можно узнать и в сонатах молодого Бетховена, только, пожалуй, Бетховена отличает больший задор и неисчерпаемо смелая изобретательность. В первых, обычно бурных, драматичных, напряженных частях этих сонат и в следующих за ними, медленных, таких скорбных Бетховен, забыв все упреки маэстро, говорит уже своим драматически сильным, страстным языком. И в драматизме больше всего приближается к музыке Моцарта.

Свою Восьмую фортепианную сонату Бетховен назвал «Большой патетической» (1799). Это значит — возвышенная, приводящая в волнение. В «Патетической» — острая борьба разнообразных чувств. Медленное вступление: патетически напряженным аккордам отвечают скорбные. В первой части музыка кипит, как гневный поток, и внезапно останавливается, чтобы повторились образы вступ-

В Вене Бетховен всесторонне, жадно занимается своим музыкальным образованием; маэстро Гайдн дает ему уроки музыкального сочинения. Его непомерная жадность к знаниям отпугивает Гайдна. «Словно у вас несколько голов, несколько сердец, несколько душ»,— неодобрительно укоряет он ученика. Не по духу Гайдну в музыке молодого Бетховена резкие переходы от мрака к свету, героика, стремительность, страстность. Они люди разных поколений. Бетховен воспитан идеями французской революции, Гайдну они чужды. Занятия их не ладятся и вскоре — с отъездом Гайдна в Лондон — навсегда прекращаются. Молодой боннский музыкант в течение нескольких лет берет уроки у итальянского оперного композитора Антонио Сальéри и, кроме того, изучает теорию разнообразных музыкальных форм.

В своем мастерстве он достигает совершенства. Учителя утверждают, что Бетховен сам всему научился. А он намерен еще многому учиться.

Вена, кажется, до последнего закоулка пропитана музыкой: театры — придворные и народные, хоровые капеллы в соборах и дворцах, симфонические концерты знаменитых оркестров и домашние — любительские, веселые серенады на улицах города.

В 1794 г. Бетховен приглашен на службу к князю Лихновскому как пианист и композитор. Он живет у него во дворце, держится независимо.

Величайшему пианисту Людвигу Бетховену ближе всего создание сонат для фортепиано, но с таким же совершенством пишет он для скрипки и инструментальные ансамбли.

ления. Вторая часть певучая, это — спокойное раздумье. Финал навевает мысли о природе, веселые мечты, только в конце — отклик былых страданий.

Тем, кто понимает и любит музыку Бетховена, кажется, что и они чувствуют то же и все высказанное композитором случилось с ними самими.

Бетховен написал 32 фортепианные сонаты. В них можно услышать мелодии, выросшие из народных песен и танцев — не только немецких, но и славянских.

Фортепианные сонаты композитора узнаешь и начинаешь любить с самого детства. В них поразительное богатство интонаций — от человеческого голоса до самых разнообразных звучаний, близких разным оркестровым инструментам, например валторне, виолончели, скрипке или флейте, а иногда звучность рояля напоминает мощный орган.

2 апреля 1800 г. в своем первом открытом концерте в Венском театре Людвиг ван Бетховен выступает с Первой симфонией. Истинные музыканты хвалят его за мастерство, новизну и богатство идей. Но музыканты, враждебные к новшествам, обнаруживают полное непонимание этой удивительно ясной, доступной, простой музыки. Они обвиняют Бетховена в том, что его симфония слишком «ученая», что в ней «ужасное нагромождение сложностей и никакой естественности». Они насмехаются и над тем, что Бетховен в своей симфонии отводит духовым инструментам необычно важную роль в оркестре.

На самом же деле главные качества музыки Первой симфонии — простота и стремительность (от душевно-ясной, жизнерадостной первой части и до последней). В менуэте композитор далеко ушел от обычных аристократических изящных, грациозных менуэтов: шумный и дерзкий, он бросает вызов всему старому. Шутливый финал напоминает последние части гайдновских симфоний — их веселые темы и то, как они появляются: сначала нарочито серьезно, а потом стремительно весело. За этой веселостью и здесь чувствуется настоящий, патетический Бетховен.

Уже завоевана слава. Бетховену тридцать лет. Его почитают не меньше, чем престарелого Гайдна. Он горд сознанием своей жизненной силы, тем, что достиг поставленной цели.

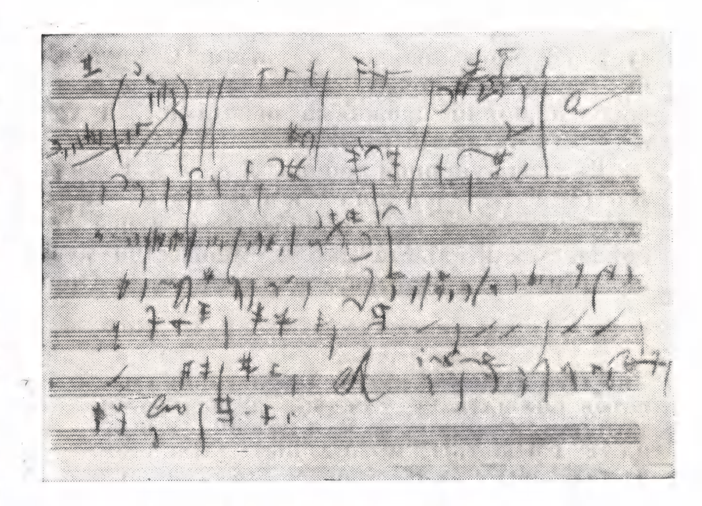
Многие месяцы в году проводит композитор вдали от шумной Вены. Страстный любитель природы, он вносит ее образы и звуки в музыку.

Лето 1801 г. Бетховен проводит у друзей в Венгрии. Он покорен Джульеттой Гвиччарди, своей ученицей, и верит в ее любовь.

Джульетте посвящает Бетховен сонату-фантазию (1801). Безутешные вздохи — в печальной, очень сдержанной мелодии первой медленной части. Вторая — грациозна, шаловлива. Финал — неукротимое движение музыки, пламенной и мрачной. Сонату-фантазию кто-то из поэтов назвал «Лунной»,— вероятно, ее первая часть вызывает впечатление лунного пейзажа.

Счастливое лето! Но чем объяснить внезапные приступы мрачности? Бетховен пишет другу: «Как часто жажду я видеть тебя… твой Бетховен очень несчастлив… мой слух так ослабел… Я давно это чувствовал, но скрывал… День и ночь у меня гудение в ушах… Если бы у меня была другая специальность… Это ужасно… Просто удивительно, что люди в разговоре со мной не замечают этого, а всё приписывают рассеянности… Смогу ли я излечиться?.. Надеюсь… и сомневаюсь…»

Врачи пробуют всякие средства, ничто не помогает. Зимой, как всегда, Бетховен напряженно работает. Ранней весной композитор поселяется в Гейлигенштадте, недалеко от Вены. Может быть, покой и одиночество восстановят его силы? Ежедневно жители видят в полях одинокую фигуру. Иногда до позднего вечера бродит он. В стремительной ходьбе лучше придумываются мелодии. «…Я улавливаю их на лоне природы, в лесу, в тишине ночи, на заре… они превращаются в звуки, шумят, бушуют, пока не станут передо мной в виде нот».



Страница из записной книжки Бетховена.

К концу лета 1802 г. окончена Вторая симфония. Она полна летних впечатлений: краткие энергичные мотивы начинают первую часть, в ней много движения. «Глубокий мир лесов и полей» — это вторая часть, с изобилием мелодий. В третьей — скерцо — музыка причудливо быстро меняется, в ней остроумная игра ритмов и оркестровых красок, а в финале — необузданная сила бетховенского воображения. Так Бетховен позволяет себе импровизировать за клавиром, а здесь, в симфонии,— в оркестре.

Тишина и одиночество не облегчили болезни. Он слышит все хуже. И еще хуже стало осенью, омраченной известием о замужестве Джульетты. Человек несокрушимой нравственной силы, Бетховен на этот раз не может совладать с отчаянием. Ему кажется, что жить глухим — музыканту — невозможно!

Пусть узнают люди после его смерти, о чем он думал в сумрачные дни этой осени, один, в просторном крестьянском доме в Гейлигенштадте. И он рассказывает в письмах к братьям о своих мрачных мыслях. «...Я должен жить изгнанником... Так было в те полгода, которые я провел в деревне... Какое унижение испытывал я, когда кто-нибудь рядом со мной слышал издали флейту... пение пастуха, а я ничего не слышал!.. Даже высокое мужество, часто вдохновлявшее меня в прекрасные летние дни, исчезло!»

На другой день после этих писем невозможное становится возможным — в его «Тетради набросков» появляются эскизы новой музыки: это будет грандиозная Третья симфония.

После глубокого душевного кризиса Бетховен внутренне возрождается — пишет музыку, играет, встречается с друзьями; его интересует все происходящее в жизни. С друзьями он беседует о новых сочинениях: «Я не всегда доволен моими прежними работами... я хочу вступить на новый путь».

Два года упорной работы. Третья симфония («Героическая», 1804) — действительно новый путь композитора: в ней глубокие, значительные мысли, множество музыкальных тем и образов, смелые приемы. «Орлиным аллегро» назвал русский композитор Серов первую часть симфонии: напряженное развитие музыки создает впечатление героической борьбы. Вторая — похоронный марш: суровая скорбь о погибшем герое; марш заканчивается победными звуками фанфар, прославляющих подвиг. В третьей части — светлая радость. Финал симфонии — народный праздник. Здесь главная тема — танцевальная мелодия в фольклорном духе, которая развивается в форме вариаций.

Вариации всегда оставались излюбленной формой творчества Бетховена и как отдельные пьесы, и как отдельные части в симфонических и камерных инструментальных произведениях. В искусстве варьирования одной музыкальной темы проявлялась его неисчерпаемая изобретательность.

В эти же годы написаны «Крейцерова соната» (1803) для скрипки с фортепиано, опера «Фиделио» (1805) (о верной любви и торжестве справедливости), фортепианная соната «Аппассионата» (1804). По страстности и героической настроенности она подобна «Героической симфонии».

Но после них композитором написаны произведения, иные по строю чувств и мысли; в музыке царят задумчивость, спокойные размышления, приветливая умиротворенность, и только изредка прорывается яростное отчаяние (Четвертая симфония, 1806; скрипичный концерт, 1806; Четвертый фортепианный концерт, 1805).

Бетховен подавлен политическими событиями в стране. Вена занята французскими войсками. В завоевателях он не узнает борцов французской революции. Он страдает, мечется. Силы изменяют ему, правда на короткий период, после которого появляется новое героическое произведение — Пятая симфония (1808). Тот же революционный подъем, призыв к борьбе и в музыке к трагедии Гёте «Эгмонт» (1810).

Из-за глухоты Бетховен больше не выступает в концертах как пианист и дирижер. Но глухота не мешает ему создавать музыку. Его внутренний слух не поврежден, в воображении он отчетливо представляет себе музыку. Глухой композитор пишет гениальные симфонии, увертюры, квартеты. Извне никакие звуки не доходят до Бетховена. Общение с людьми происходит при помощи переписки.

Всех поражает «могучий облик Бетховена, физическая и моральная сила, бьющая через край энергия. Она изливается в изумительных мыслях, вспышках фантазии, потоке шуток».

«НИЧЕГО НЕ ЗНАЮ ЛУЧШЕ «АППАССИОНАТЫ», ГОТОВ СЛУШАТЬ ЕЕ КАЖДЫЙ ДЕНЬ. ИЗУМИТЕЛЬНАЯ, НЕЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ МУЗЫКА. Я ВСЕГДА С ГОРДОСТЬЮ, МОЖЕТ БЫТЬ НАИВНОЙ, ДУМАЮ: ВОТ КАКИЕ ЧУДЕСА МОГУТ ДЕЛАТЬ ЛЮДИ!»

В. И. ЛЕНИН

Его движения порывисты. «Ничто так не противно ему, как медлительность». В быстрой ходьбе обдумывает он свои творения. Таким именно описывают его современники.

Последняя, Девятая симфония (1824) — музыкальное завещание Бетховена. Это песнь свободы, пламенный призыв, обращенный к потомкам.

Светлому ликованию финала симфонии — этому победному гимну освобожденного человечества — предшествуют мрак и отчаяние, громы и скрежет непримиримой борьбы. В заключительной части симфонии к оркестру присоединяется огромный хор — звучит ода Шиллера «К радости». Композитор и поэт призывают все человечество к братству: «Обнимитесь, миллионы!» Любовь и свободу — самую необходимую потребность человека — завещает Бетховен потомкам[1].

Осенью 1826 г. Бетховен живет вдали от Вены. Он работает над финалом своего последнего струнного квартета, делает наброски будущей Десятой симфонии. Распорядок его дня такой: «Встает в половине шестого утра, шумно принимается за работу, напевая, грохоча, чертыхаясь, отбивая такт руками и ногами. В половине первого обедает, до трех пишет музыку и снова гуляет до позднего вечера». Эти подробности жизни величайшего композитора мира описаны его преданным слугой.

В последний год жизни у Бетховена прилив сил. «Я надеюсь подарить миру еще несколько больших произведений...» Но той же осенью он внезапно заболевает. Переезд в Вену ухудшил его тяжелое состояние. Одна за другой сделаны три операции. Его могучий организм борется несколько месяцев.

18 февраля 1827 г. в письме к другу тяжелобольной композитор еще надеется, что победит болезнь и вскоре вернется к работе. «Прискорбнее всего, и я этого не скрываю, что я временно обречен на полное бездействие». В голове его теснятся мелодии, он поглощен поисками новых форм, жаждет скорей закончить Десятую симфонию...

26 марта 1827 г. Людвиг ван Бетховен скончался.

[1] Другие симфонии Бетховена — 2, 4, 6, 7 и 8-я — более лиричны, чем 3, 5 и 9-я. В них воспеваются природа и настроения, ею навеваемые.

Из вокальной музыки Бетховена широко известны цикл «К далекой возлюбленной» и прекрасные обработки шотландских, ирландских, английских, итальянских и русских песен.

ФРАНЦ ШУБЕРТ (1797—1828)

Австрийский композитор Франц Шу́берт за свою короткую жизнь, полную нужды и лишений, успел написать более 1000 музыкальных произведений. Его талант был поистине изумителен, мелодический дар неистощим. Чудесная шубертовская музыка завоевала широчайшую известность, когда композитора уже не было на свете.

Франц Шуберт родился в семье школьного учителя, в городке Лихтенталь, предместье Вены. В их доме любили музыку, мальчик всегда участвовал в домашних концертах. Девяти лет его отдали в учебное заведение, готовившее певчих для придворной капеллы. Там Франц приобрел значительные музыкальные познания и впервые начал сочинять сам. Потом, выполняя волю отца, Шуберт поступил на курсы при учительской семинарии и четыре года (1813—1817) обучал детей грамоте. Но его душа была переполнена музыкой, творческое вдохновение никогда не покидало его. За один только 1815 г. Шуберт сочинил более 140 песен, и среди них известную балладу «Лесной царь» на стихи Гёте (см. т. 11 ДЭ, ст. «Иоганн Вольфганг Гёте»).

Наконец 20-летний юноша, без единого гроша в кармане, покинул родной дом и вступил на новый путь, избранный им самим.

Почти все последующие годы Шуберт прожил в Вене. Несмотря на то что непрерывно появлялись его новые великолепные песни, сонаты, симфонии, он не смог найти широкого признания. Издатели платили гроши. Всего лишь один авторский концерт состоялся при жизни композитора в Вене. Шуберта поддерживало участие преданных друзей, высоко ценивших его замечательные творения. Но друзья не имели возможности избавить композитора от тягот и лишений, подрывавших его здоровье. Шуберт скончался в расцвете творческих сил. Над его могилой на венском кладбище воздвигнут памятник с надписью, составленной поэтом Грильпарцером: «Музыка похоронила здесь богатое сокровище, но еще более прекрасные надежды».

Творения Шуберта прославили его имя в истории мирового музыкального искусства. Он написал более 600 *песен*, многочисленные *произведения для фортепиано* (в том числе 22 сонаты), *квартеты* и *трио*, *симфонии* и *увертюры*, *оперы* и *зи́нгшпили* (комические оперы в народном духе), музыку к драме «Розамунда» (1823) и т. д.



Франц Шуберт (крайний справа) с друзьями. Рисунок немецкого художника М. Швинда. 1827.

Еще при жизни Шуберта заслуженной славой в кругу друзей пользовались его песни. В этом жанре много сделали Моцарт и Бетховен, чьи песни полны неувядаемой прелести. Но именно *Шуберт придал песне новое значение, расширил круг ее образов и настроений, насытил ее поэтическим содержанием, близким каждому слушателю.*

Как драматическая повесть звучит баллада «Лесной царь». Задушевной лирикой проникнуты «Розочка» и «Серенада» («Песнь моя летит с мольбою»).

Шуберт написал замечательный песенный цикл «Прекрасная мельничиха» (1823), где отдельные песни — это звенья большого лирического повествования. Историю странствий и любви молодого мельника раскрывают песни цикла «В путь» («В движенье мельник жизнь ведет»), «Куда», «Колыбельная ручья» и др.

Песенный цикл «Зимний путь» (1827) принадлежит к последним произведениям Шуберта, в нем преобладают печальные и мрачные настроения. Заключительная песня «Шарманщик» написана с необыкновенной простотой и искренностью. Ее грустная мелодия рассказывает о горестях бедного и одинокого человека.

Шуберт был одним из создателей жанра лирической фортепианной миниатюры. Его мелодичные и жизнерадостные лендлеры — старинные немецкие вальсы — иногда подернуты легкой дымкой лирической грусти. Широко известны фортепианные пьесы — экспромты и «музыкальные мгновения» Шуберта.

В фантазии «Скиталец» (для фортепиано) вторая часть — это вариация на тему одноименной песни.

Жизнерадостностью дышит музыка знаменитого «Фореллен-квинтета»[1], в одной из частей которого композитор варьирует мелодию песни «Форель». А скорбная, драматически напряженная мелодия песни «Смерть и девушка» разрабатывается в струнном квартете (ре минор). Замечательны по своему мелодическому богатству два фортепианных трио и соната для фортепиано Шуберта. Везде и всюду в его музыке свободно льется песенная мелодия.

Среди симфоний Шуберта выделяются две — до мажор и си минор («Неоконченная»), найденные лишь после смерти композитора (в 1838 и 1865 гг.). Они прочно вошли в мировой концертный репертуар.

Симфония до мажор полна величия и силы. Когда слушаешь ее, перед глазами возникают картины борьбы могучих сил, победное шествие народных масс.

Романтически взволнованная музыка «Неоконченной симфонии» звучит как рассказ о пережитом, о разочарованиях и надеждах. В симфониях Шуберта богатство содержания сочетается с простотой и доступностью музыкальных образов.

Шуберт умел говорить в музыке о большом и важном с простотой, искренностью и задушевностью. Это сделало его искусство вечно юным, любимым и близким всем людям.

РОБЕРТ ШУМАН (1810—1856)

«Освещать глубину человеческого сердца — вот назначение художника»,— писал композитор Роберт Шу́ман, и в этих словах выражено главное содержание его творчества.

Родина Шумана — немецкий город Цвиккау. Здесь прошло его детство, заполненное разнообразными музыкальными увлечениями: сочинением пьес, импровизациями и игрой на фортепиано. Родители настаивали на том, чтобы юноша стал юристом. Несколько лет он вел упорную борьбу за право следовать своему призванию.

И вот молодой Шуман уже выступает со своими яркими, вдохновенными, необычными сочинениями. В них звучит живой и смелый голос художника, не желающего мириться с то-

[1] Квинтет — музыкальное произведение для 5 инструментов.

мительной повседневной скукой и духовным убожеством, с той жизнью, которую предлагала ему Германия середины прошлого века. Это от ее тупых обывателей бежал он в страну чудесных вымыслов и фантазии; это против ее уклада и законов, сковывающих мысль и чувство, подавляющих свободу духа, протестовал он своей музыкой.

Любимым инструментом Шумана было фортепиано — для него написал композитор самые лучшие свои сочинения. Обычно это музыкальные повествования о каких-то событиях, о людях, близких композитору, о литературных героях, полюбившихся ему, о его поэтических грезах и фантастических видениях.

В «Бабочках» (1831) — одном из первых изданных произведений Шумана — перед нами возникает картина костюмированного бала, где, по замыслу композитора, встречаются герои книги И. П. Рихтера «Годы юности». Это два брата (один — мечтательный и задумчивый, другой — порывистый и горячий) и молоденькая девушка, в которую оба влюблены. Композитор красочно повествует в звуках о молодости и поэзии, о красоте искусства и жизни, выразительными мелодиями лепит запоминающиеся образы.

В эпизодах «Бабочек» оживают и другие персонажи костюмированного бала. Коротенькие пьески рисуют то грустные, то мечтательные, а иногда очень забавные сценки. Последняя картина — разъезд гостей. Маски постепенно расходятся, на опустевших ночных улицах замирают звуки народного немецкого танца, который в старину исполнялся на всех веселых праздниках; бьют башенные часы...

Однако литературные образы, тончайшие переживания, романтические грезы вовсе не заслоняют от Шумана современной ему действительности. «Как меня волнует все, что происходит на свете,— пишет он,— политика, литература, люди... Меня захватывает все современное, выдающееся, и все это я стремлюсь выразить в музыке». Романтик Шуман всем своим творчеством яростно борется с мещанством и пошлостью в жизни и искусстве, страстно зовет к служению передовым идеалам. Эти убеждения он отстаивает и в основанном им «Новом музыкальном журнале».

Одно из самых интересных сочинений Шумана — фортепианный цикл «Карнавал» (1835). В этих пестрых фантастических картинах воплотилось многое из жизни, увлечений и помыслов молодого Шумана в лучшую пору его жизни. Вот мелькают обычные карнавальные маски — Арлекин с Коломбиной, Пьеро, танцующие буквы; рядом с ними в музыкальных зарисовках появляются образы людей, дорогих Шуману: молодой Фридерик Шопен, музыкой которого Шуман горячо восхищался; Никколо Паганини, итальянский скрипач, увлекавший всех своей гениальной игрой; юная пианистка Кьярина (это юная Клара Вик, которая через несколько лет стала женой Шумана). Здесь же и вымышленные герои: пылкий, стремительный Флорестан и мечтательно настроенный Эвсебий — представители придуманного Шуманом содружества истинных художников «Давидово братство», которое борется за новое, прекрасное, возвышенное искусство. Шуман прославляет торжество жизни и искусства в «Марше Давидова братства», завершающем «Карнавал». Это самые светлые и радостные страницы его творчества.



Роберт Шуман. Литография немецкого художника Й. Крихубера. 1839.

Фортепианный цикл Шумана «Крейслериана» (1838) навеян новеллами писателя Гофмана (см. т. 11 ДЭ, ст. «Эрнст Теодор Амадей Гофман»). Здесь оживает облик вдохновенного музыканта Иоганна Крейслера, его грезы, мечты и видения. Крейслер, глубоко страдающий от обывательщины в жизни и искусстве, ведет с ней мужественный поединок. Этот борец-одиночка сродни самому Шуману.

Многие сочинения Шумана написаны для детей и о детях («Детский альбом», или «Альбом

для юношества», «12 пьес для маленьких и больших детей», «Детский бал»). Это небольшие яркие пьесы-зарисовки, объединенные в циклы. «Детские сцены» — цикл поэтичных картинок из жизни детей, как бы подсмотренной взрослыми.

Среди симфонических сочинений Шумана — семь увертюр, инструментальные концерты для фортепиано, для виолончели с оркестром. Его четыре симфонии — это поэмы о родной земле, о человеческих стремлениях. Кроме того, композитор написал ораторию «Рай и Пéри» (1843) на сюжет поэмы английского поэта Томаса Мура «Лалла Рук», оперу «Геновéва» (1848) и множество песен для голоса с фортепиано. Среди значительнейших вокальных сочинений Шумана — циклы «Круг песен» и «Любовь поэта» на стихи Гейне, где в



Пьеро. Рисунок французского художника XIX в. М. Санда.

поэзии и музыке воспеваются порывы, страдания, надежды и радости юности. Его баллады («Два гренадера» на стихи Гейне и др.) проникнуты духом народных немецких песен.

В музыке Шумана к трагедиям «Фауст» Гёте и «Манфред» Байрона, в его революционных маршах, хорах и песнях «На смерть героя», «Солдат», «Контрабандист» романтическая взволнованность, мечтательность, трепетность соединяются с духом бунтарства, порывом к свободе. Недаром композитор в дни революции 1848 г. записал в своем дневнике: «И так жестоко должны бороться люди за каплю свободы! Наступит ли время, когда все станут равны в своих правах?»

Творческое наследие Шумана включает множество литературных статей, заметок, афоризмов, где он выразил то же, что запечатлела его музыка: горячую, неугасимую любовь к искусству, ненависть ко всему косному, мещанскому. В своих статьях он приветствовал первые творческие шаги Шопена, почувствовав в его ранних сочинениях замечательное яркое дарование. В одном из своих «жизненных правил для музыкантов» композитор писал: «Будь скромен! Ты еще не открыл и не придумал ничего такого, что не было известно до тебя. А если и открыл, то рассматривай это как дар свыше, которым ты должен поделиться с другими». Сам Шуман принадлежал к числу художников, открывших своим искусством многое такое, что не было известно до него.

РИХАРД ВАГНЕР (1813—1883)

Одна из опер Вáгнера написана на сюжет народного сказания о моряке-страннике, осужденном на вечное скитание по морям без отдыха и срока. Этот далекий образ старинных преданий оказался близок композитору, который был известен своим современникам как человек с беспокойной судьбой и еще более беспокойным сердцем, вдохновенный художник и неутомимый скиталец, сменивший на своем веку множество пристанищ. Казалось, чья-то злая воля гнала его из Лейпцига, где он родился, в Ригу, из Риги — в Париж, из Парижа — вновь в Германию, а оттуда — опять в длительное странствие от столицы к столице, от берега к берегу, по дорогам и морям. Однажды, пересекая бурное Северное море, он вспомнил старинную легенду о скитальце-моряке и увидел в ней отражение своих страданий. «Во время ужасного морского путешествия,— вспоминал он,— передо мной всплыл образ «Летучего голландца». Мои страдания вдохнули в него душу. Разыгравшаяся буря, клокотание волн, скалистые фиорды севера и суета на корабле дали ему определенные очертания, ясные краски». Так родился замысел оперы «Летучий голландец», где композитор излил свою тоску по красоте и поэзии жизни и вместе с тем по свободе, спо-

койствию и ясности духа — все то, что сам он определил как «жажду чего-то нового, неведомого, не видимого глазом, но предчувствуемого сердцем».

Детство Вагнера прошло в Лейпциге — городе старинных музыкальных традиций, где жил некогда Бах, где творили Шуман и Мендельсон. Маленький Рихард увлекался литературой, сочинял стихи и даже написал трагедию, все действующие лица которой погибали задолго до наступления последнего акта. В этих детских увлечениях пробуждалось большое поэтическое дарование. Впоследствии Вагнер сам писал либретто для всех своих опер, написал много интересных книг и статей о музыке.

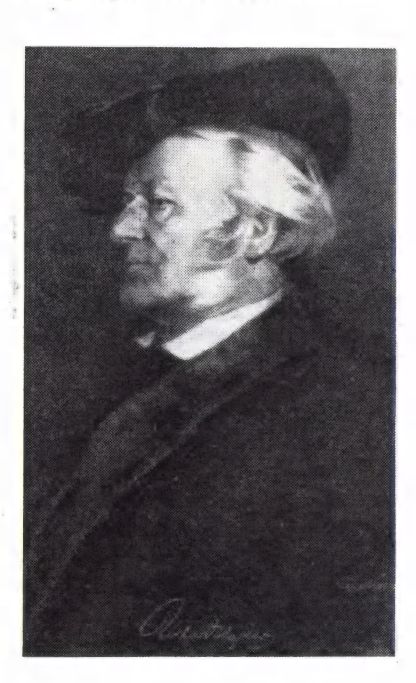
Пролетели спокойные детство и юность в Лейпциге. Вскоре Рихард покинул родной город, чтобы начать жизнь, полную беспрестанных творческих исканий. Пускаясь в длительные странствия, он неизменно оставался в мире музыкальных замыслов, со своими героями, в каждого из которых вдохнул частичку собственных надежд и мыслей.

«Летучий голландец» (1841) — зрелое произведение Вагнера. Оперы, написанные ранее, отражают творческие искания молодого композитора. Самая интересная из них — «Р и е́ н ц и» (1840), посвященная любимому народному герою Рима. В образ Кола ди Риенци Вагнер вложил тогда свои революционные чаяния и мечты.

Вагнер написал 13 опер (кроме того, симфоническую увертюру «Фауст» и ряд вокальных сочинений). В них он выступил как композитор, поэт и драматург. Вагнер был убежден, что в опере литературный текст (либретто) и музыка, подчиненные драматургическому замыслу, должны составлять неразрывное художественное целое. Такой музыкальный спектакль Вагнер назвал м у з ы к а л ь н о й д р а м о й. В музыкальных драмах Вагнера через всю партитуру симфонического оркестра проходят повторяющиеся короткие мелодии — л е й т м о т и в ы, которые служат характеристикой героя, его мыслей, явлений природы, например лейтмотивы любви, смерти, бури и др. Эти мелодии появляются вместе с героями, связываются с развитием действия. Лейтмотивы становятся основой симфонических картин, вступлений и музыкальных антрактов.

Все это — и система лейтмотивов, и слияние всех номеров оперы в едином потоке музыкально-драматического действия, и ведущая роль симфонического оркестра, и новые герои — на много лет вперед определило пути развития музыкального театра. Правда, далеко не все композиторы обращались к художественным завоеваниям Вагнера — для многих его творческие принципы были неприемлемы.

Содержание для своих опер Вагнер находил в старинных немецких народных преданиях. Но в образы и события минувшего он всегда привносил дух современности. Одиночество рыцаря Тангейзера (опера «Т а н г е́ й з е р», 1845), гонимого и непонятого, его бунтарство и свободолюбие — все это было знакомо Вагнеру, жестоко страдавшему от бессердечия буржуазного мира. В прекрасной, вдохновенной музыке он передал мысли и надежды лучших людей своего времени, своего поколения.



Рихард Вагнер.

Такие же глубокие, сокровенные мысли о жизни, искусстве вложил композитор в оперу «Л о э н г р и́ н» (1848). И здесь на подмостки сцены являются герои старинных преданий: рыцарь Лоэнгрин — посланец таинственной страны Грааль, невинно оклеветанная молодая девушка Эльза, злая волшебница Ортруда. Вагнер стремился показать, что зло всегда отступает перед великими чувствами людей: человечностью, чистотой, справедливостью, стремлением к правде. Этим чувствам он воздвиг памятник своей музыкой. Лоэнгрину Вагнер сообщил свою жажду человеческой любви и обыкновенного, земного счастья, свое горячее сочувствие к судьбе страдающих и угнетенных.



Сцена из оперы «Лоэнгрин» Р. Вагнера. Большой театр Союза ССР. Москва. 1954. Эльза — Е. В. Шумская, Лоэнгрин — И. С. Козловский, Генрих — Г. Н. Троицкий.

Именно эти чувства привели композитора в мае 1849 г. на баррикады, когда Дрезден, как и другие города Германии, был охвачен революционным восстанием. Композитор всей душой приветствовал революцию. «Я мог стоять на стороне только страдающих,— писал он впоследствии,— я сочувствовал им с тем большей горячностью, чем больше они оборонялись от всякого гнета... я дошел до признания необходимости надвигавшейся революции».

После подавления революции Вагнер долго жил в изгнании. В эти годы был задуман и начат самый значительный труд его жизни — тетралогия «Кольцо нибелу́нга» (четыре большие музыкальные драмы, объединенные одним сюжетом древнегерманского эпоса).

Карлики-нибелунги выковали из золота волшебное кольцо, которое приносит его обладателю власть над миром. Но обладатель кольца должен отказаться от лучших человеческих чувств — любви, преданности, верности, человечности, ожесточив навсегда свое сердце. Между нибелунгами, богами и людьми завязывается борьба за золото, за власть над миром. Вместе с героями и богами погибает юный Зигфрид, призванный освободить мир от проклятия — кольца нибелунгов.

Так велико чудо искусства Вагнера, что мы узнаем в сказочных образах черты современных ему людей. Пересказав по-своему старинные предания, композитор развернул огромную картину жизни своего времени, запечатлел духовное содержание своей эпохи в прекрасной, вдохновенной музыке.

В 1861 г. Вагнер получил разрешение вернуться на родину. Но это был уже не прежний пылкий романтический бунтарь. В годы скитаний он утратил многие из своих лучших порывов и надежд. Его дух бойца был надломлен.

В маленьком баварском городке Байрейте композитору удалось выстроить театр, где и была поставлена тетралогия «Кольцо нибелунга», обогатившая мировую культуру страницами вдохновенной музыки. Широко известны такие сцены и эпизоды из этого творения, как «Полет валькирий», «Шелест леса», торжественный траурный марш на смерть Зигфрида и другие.

Незадолго до окончания тетралогии была написана музыкальная драма «Тристан и Изольда» (1859). Эта «древняя любовная песнь», как ее назвал автор, повествует о любви и гибели юных влюбленных.

Самое светлое сочинение Вагнера — его опера «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1867) — о немецких народных певцах: о старом Гансе Саксе, хорошем башмачнике и искусном поэте; о юном рыцаре Вальтере, которому вдохновение и любовь помогли сложить самую лучшую песню на состязании мейстерзингеров, о его чистой и поэтической любви к молодой горожанке Еве.

Эта опера Вагнера — настоящий гимн во славу свободного искусства. Она, как и вся музыка Вагнера, озарена тем светом сильной мысли, той жизненной красотой, которые делают бессмертными создания замечательных художников.

■

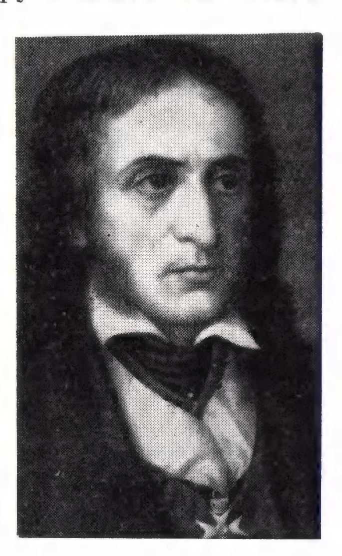
МУЗЫКА ИТАЛИИ

Италия издавна славится своей музыкальной культурой. Любовь к музыке и природную способность к пению итальянцы унаследовали от своих предков — древних римлян. Еще во времена средневековья красочные народные напевы успешно соперничали здесь с суровыми хоралами католической церкви. Итальянцы по праву гордятся тем, что именно ими введены в жизнь многие музыкальные традиции, ставшие достоянием всего культурного человечества. Тосканский монах Гви́до из Ареццо, живший в XI в. н. э., создал и усовершенствовал современную систему нотного письма. Знаменитые итальянские мастера Ама́ти, Страдива́ри, Гварне́ри создали лучшие в мире образцы скрипок, до сих пор никем не превзойденные. В итальянских городах эпохи Возрождения были открыты первые в мире консерватории — высшие учебные заведения, готовящие композиторов, певцов и инструменталистов. До сих пор люди во всех странах мира пользуются итальянскими музыкальными терминами: понятия соната, оратория, симфония, прелюдия, токката впервые родились в Италии; постоянно употребляемые слова пиа́но (тихо), фо́рте (громко), алле́гро (быстро), ла́рго (протяжно), анда́нте (умеренно) — слова итальянские, не требующие перевода для жителей Милана, Рима или Венеции...

Итальянцы первые создали в самом начале XVII в. богатейший по своим художественным возможностям новый музыкальный жанр — оперу. С тех пор Италия гордится своей знаменитой оперной культурой (см. ст. «Из истории итальянской оперы»).

В XVII—XVIII вв. из среды итальянских музыкантов выдвинулись замечательные скрипачи, органисты, клавесинисты, создавшие классические формы инструментальной музыки (см. ст. «Музыка средневековья и эпохи Возрождения. Музыка XVII в.»).

В начале XIX в. в городе Генуе жил величайший скрипач всех времен **Никколо Паганини** (1782—1840), чью игру считали волшебной чуть ли не дьявольской и чьи сочинения вдохновляли Листа, Шумана, Брамса и других композиторов-романтиков.


Никколо Паганини.

Если вы попадете в Геную, то на одном из домов прочтете слова: «Высокая честь выпала на долю этого скромного жилища: здесь 27 октября 1782 года родился Никколо Паганини, непревзойденный мастер божественного искусства звуков. Звуки его искусства живут и сегодня, когда скрипачи играют замечательные сочинения Паганини. Искусство гениального

итальянского скрипача постоянно рождает бури восторгов многочисленных аудиторий. Этот глашатай музыкального романтизма потрясает людей огненной страстностью, безудержной фантазией, глубиной драматизма, феноменальной виртуозностью».

Наиболее ценный вклад итальянцы внесли в мировое оперное искусство. Они всегда были природными певцами и особенно полюбили ту область музыки, в которой певческому искусству, звучанию красивого человеческого голоса принадлежит господствующая роль. История музыки знает десятки и сотни имен превосходных итальянских певцов. Недаром итальянская исполнительская школа получила название б е л ь к а́ н т о — прекрасное пение.

Гордостью нации являются выдающиеся оперные композиторы. В XVIII в. это были Перголе́зи, А. Скарла́тти, Чимаро́за, Паизие́лло (некоторые из них, например Паизиелло и Чимароза, одно время жили в России при дворе Екатерины II).

В XIX в. композиторы **Россини, Беллини, Доницетти** чутко отражали вольнолюбивые настроения итальянского народа, мужественно боровшегося против ненавистного ига австрийской монархии. Величайшим оперным композитором был **Джузеппе Верди.**

В XX в. господство буржуазии, многие годы черного фашистского режима надолго задержали развитие национальной музыки. На смену пленительным мелодиям итальянской оперы пришло нарочитое уродство «авангардистской» абстрактной музыки (см. ст. «Европейская музыка XX в.»). И все-таки великие традиции итальянской музыки продолжают жить. Они живут в песнях партизан-антифашистов, в рабочей самодеятельности коммунистических кварталов Турина и Неаполя, в великолепном искусстве миланского театра «Ла Ска́ла» (гастролировавшего у нас в 1964 г.), в лучших творениях прогрессивных композиторов, в непревзойденном пении сегодняшних корифеев итальянской оперы, чьи голоса и ныне доставляют людям ни с чем не сравнимое эстетическое наслаждение.

ИЗ ИСТОРИИ ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЫ

Монтеверди, Алессандро Скарлатти, Россини, Беллини, Доницетти, Верди, Масканьи, Леонкавалло, Пуччини

В прославленной Флоренции, давшей миру Данте, Микеланджело и Донателло, в самом конце XVI в. родилась и пошла странствовать по свету новая форма музыкально-театрального искусства — о п е р а (см. ст. «Оперный театр»).

Начиналось все так. В домах просвещенных и богатых флорентийцев часто собирались певцы и музыканты, философы и поэты. Читали стихи и пьесы, музицировали, беседовали и спорили об искусстве. Один из кружков стал называться «камератой» (от слова «камера» — комната, салон). Членов камераты объединяла не только любовь к искусству,— все они разделяли передовые идеи эпохи Возрождения (см. т. 8 ДЭ, ст. «Люди и идеи Возрождения»). Высшим художественным идеалом они признавали античное искусство и поставили своей целью возродить прекрасный, но забытый жанр — древнегреческую трагедию, в которой сливались бы поэзия, музыка, театральное действие. Но скоро стало ясно, что возник новый, небывалый вид спектакля, где актеры не декламировали стихи, а распевали их под аккомпанемент инструментального ансамбля. Это и были первые оперы — «Д а ф н а» и «Э в р и д и́ к а», обе на сюжеты древнегреческих мифов.

Первая опера до нас не дошла, а вторая, поставленная в 1600 г., сохранилась. Она, конечно, еще очень далека от того, что мы сейчас привыкли называть оперой. (Впрочем, флорентийцы свои произведения именовали не операми, а «драмами на музыке».) И все же многое в этой «старейшине» всех опер уже предвещает будущие замечательные завоевания нового жанра. Р е ч и т а т и в — «полуговор-полупение», как говорили флорентийцы, гибко и выразительно передавал содержание драмы. Хор и небольшой оркестр хорошо дополняли и украшали звучание.

Вскоре в Ма́нтуе и Риме, Венеции и Неаполе композиторы стали сочинять «драмы на музыке» в соответствии со вкусами и обычаями каждого города. В Риме, например, оперы часто рассказывали о жизни святых. Спектакли во Флоренции, Мантуе, Риме были доступны только узкому кругу аристократов и придворных. А Венеция — город нарождающейся буржуазии, торговцев и ремесленников — создала особый театр — платный, куда мог прийти каждый, у кого есть деньги. И спектакли в этом театре были особенно яркими, увлекательными, жизнерадостными.

В Венеции (а ранее в Мантуе) творил первый великий оперный композитор Италии **Клаудио Монтеве́рди** (1567—1643). Его оперы («О р ф е й», «А р и а д н а», «В о з в р а щ е н и е О д и с с е я» и др.) — настоящие музыкальные

трагедии. Музыка Монтеверди правдиво и глубоко выражает душевные переживания героев — тоску, восторг, гнев, скорбь. Для этого композитор использовал очень смелые и новые для его времени средства — певучие мелодии, *выразительные речитативы*, в которых словно слышались интонации человеческой речи, взволнованные возгласы, жалобные стоны. Оркестр Монтеверди ярко раскрывает содержание драмы: рисует обстановку действия (например, мрачное царство ада, куда попадает Орфей) и выражает чувства героев. Монтеверди — первый классик итальянской оперы; недаром многие композиторы более поздней поры учились на его творениях.

Почти сто лет отделяют от Монтеверди другого крупнейшего композитора Италии, автора около 115 опер, **Алессандро Скарла́тти** (1660—1725). Его талант пышно расцвел в Неаполе, который принял от Венеции эстафету национальной оперы.

В творчестве неаполитанских композиторов, и особенно Скарлатти, установился жанр оперного спектакля, получивший название о п е р а - с е́ р и а, т. е. серьезная опера. Сюжеты опер-сериа, историко-легендарные или мифологические, обычно брались из жизни древних героев, полководцев и даже античных богов. Опера-сериа сыграла большую роль в истории итальянского искусства: в ней сложились определенные типы арий, речитативов, оркестровых вступлений, которые стали классическими. Главная художественная ценность опер Скарлатти — прекрасный, певучий мелодизм. Чисто итальянские, напоенные глубоким чувством, изящные и пластичные мелодии его льются широкой волной; истоки их кроются в неаполитанской народной песне. Эти мелодии давали возможность развернуться в полную силу и прозвучать во всей красоте замечательным голосам итальянских певцов. Именно в недрах оперы-сериа сложился знаменитый итальянский стиль вокального исполнения—бельканто (см. ст. «Музыка Италии»).

После Скарлатти опера-сериа стала постепенно клониться к упадку. Но уже возникла и набирала силы тоже зародившаяся в Неаполе ее «младшая сестра» о п е р а - б у́ ф ф а — комическая. Она своих героев находила в повседневной жизни: среди цирюльников, слуг, монахов и т. д.

Зрителям все более по душе приходились задорные, веселые оперы-буффа, с их острым и занимательным действием, живыми дуэтами и другими ансамблями, сочными, правдивыми характеристиками персонажей. В музыке опер-буффа то и дело слышались мелодии и ритмы народных песенок и танцев. Это было действительно демократическое искусство, которое противостояло аристократической опере-сериа. Лучшие оперы-буффа в XVIII в. создали Д. Б. Перголе́зи («С л у ж а н к а - г о с п о ж а», 1733), Д. Чимаро́за («Т а й н ы й б р а к», 1792).

Традиции итальянских опер проявились в искусстве других стран. Так, в жанре опер сериа и буффа пробовали свои силы Глюк, Гендель, Моцарт.

«Золотым веком» итальянской оперы стал XIX век, когда она обрела великую силу, оказавшись тесно связанной с судьбами движения Рисорджименто, т. е. национально-освободительной борьбой. «Бедной порабощенной Италии запрещается говорить, она может лишь музыкой поведать чувства своего сердца»,— писал Гейне. В театрах на представлениях опер Россини, Беллини и молодого Верди то и дело вспыхивали патриотические демонстра-



Сцена из оперы «Риголетто» Дж. Верди. С гравюры XIX в.

ции. Оперы-сериа **Джоаккино Россúни**, и особенно «Т а н к р е д» и «В и л ь г е л ь м Т е л л ь», рисуют народно-патриотические и героические картины (см. ст. «Джоаккино Россини»). Но и комедийные оперы Россини, и среди них блестящий «Севильский цирюльник», служили идеям Рисорджименто. Ведь в них воспевались простые люди из народа, смелые, находчивые, жизнерадостные, такие, как Фигаро или Изабелла («И т а л ь я н к а в А л ж и р е»).

Лучшие оперы достойного сына этой великой эпохи **Винченцо Беллúни** (1801—1835) — «Н о р м а» (1831), «П у р и т а н е» (1835), где народно-хоровые сцены близки по звучанию революционным песням. Другая сторона дарования Беллини — проникновенная лирика, глубокая и чистая. Самое прекрасное и волнующее в музыке Беллини — вокальные мелодии. Певучие и пылкие, гибкие и пластичные, они всегда насыщены искренним чувством и неотразимо влекут к себе сердца. Оперы Беллини шли с огромным успехом на всех европейских сценах, его музыкой восхищались Гёте, Шопен, Глинка, Чайковский, Шевченко.

Многочисленные оперы **Гаэтано Доницéтти** (1797—1848) сопровождала по всему свету шумная слава. Доницетти властно захватывал и покорял публику красивым, доступным слуху виртуозным мелодизмом, острым увлекательным сюжетом, эффектной театральностью. Его блестящие оперы-буффа («Л ю б о в н ы й н а п и т о к», 1832, «Д о н П а с к у а л е», 1843), с живыми, ярко обрисованными комедийными характерами, полные сверкающего остроумия и неиссякаемой любви к жизни, словно освежили этот стареющий жанр. В операх-мелодрамах Доницетти («Л ю ч и я д и Л а м м е р м ý р», 1835, «Л и н д а и з Ш а м у н ú», 1842) показаны острые жизненные конфликты. Многие оперы композитора (всего он написал около 70) ставятся в театрах и сейчас. И все же, при всем мастерстве и таланте Доницетти, его оперы уступают по глубине и содержательности созданиям Россини и Беллини.

Свой могучий гений композитор **Джузеппе Вéрди** посвятил великой идее — он отстаивал свободу, клеймил тиранию и страстно защищал угнетенных. Современники улавливали в его ранних операх непосредственный отклик на революционные события 40-х годов. Полные мужества и силы, энергичные мелодии Верди распевали повсюду подобно народным песням (см. ст. «Джузеппе Верди»).

За полвека, которые протекли между первыми и последними операми Верди — вершинами его творчества и всей итальянской музыкальной драмы («Д о н К а р л о с», «А и д а» и «О т е л л о»), в музыкальном театре происходили сложные процессы. Появлялось много недолговечных опер, где не было ни больших идей, ни яркой музыки. Остались жить на сцене лишь «М е ф и с т о ф е л ь» (1868) талантливого композитора и поэта А. Бóйто и «Д ж о к о н д а» (1876) А. Понкьéлли.

И все же к концу века назревал новый подъем итальянской музыкальной драмы. В 1890 г. в конкурсе на лучшую одноактную оперу победителем оказался молодой композитор **Пьетро Маскáньи** (1863—1945). Успех его «С е л ь с к о й ч е с т и» (1890) далеко не случаен. Масканьи вывел на сцену простых крестьян, а обыденные, но острые конфликты его опер были близки и понятны каждому слушателю. Прежде такие герои встречались только в комических операх, в серьезных же один Верди осмеливался показывать низы общества. За это и доставалось ему от критиков! Но теперь, в 90-е годы, публика хотела видеть на сцене правду, то, что окружало ее в жизни. Такое направление уже развилось в итальянской литературе и получило название в е р и з м (от слова vero — правдивый). «Сельская честь» — первая веристская опера. Другие оперы Масканьи, однако, слабее его «первенца».

Еще два года спустя, в 1892 г., была поставлена новая веристская опера —«П а я ц ы» **Руджеро Леонкавалло** (1858—1919), завоевавшая огромную популярность во всем мире. В ней показаны эпизоды из жизни бродячих артистов. В этом произведении ярко выразились все характерные особенности музыкального веризма: напряженность драматических конфликтов, подчеркнуто эмоциональные мелодии вокальных партий, лирический пафос. Такие отрывки из «Паяцев», как «Пролог» или ариозо Канио, всегда вызывают горячий отклик слушателей.

Веристы не поднялись до таких высот оперного реализма, как великий Верди. В их операх более узкая тематика, более мелкие конфликты и характеры героев, музыка подчас чувствительная.

В XIX в. высокого расцвета достигло искусство итальянских вокалистов. Мастера бельканто покоряли необычайной красотой тембра, силой звучания голоса, виртуозным блеском исполнения (см. ст. «Музыка Италии»).

На рубеже XIX и XX вв. в афишах итальянских театров появилось имя композитора **Джакомо Пуччúни**, которое обрело вскоре мировую известность (см. ст. «Джакомо Пуччини»).

Герои его опер тоже простые люди — бедные художники, бродячие комедианты, белошвейки. Мелодии Пуччини — горячие, полные эмоционального подъема, как и у других веристов. Но оперы этого замечательного композитора — «Богема», «Тóска», «Чио-Чио-сан» — богаче по образам, мыслям, гораздо тоньше по мастерству. Пуччини недаром называют продолжателем искусства Верди.

В XX в. в Италии появляются новые оперы, хотя реже, чем в прежние времена. Их авторы — известные композиторы Ф. Малипьéро, О. Респúги, Л. Даллапúккола. Продолжает развиваться опера в стране, которая была колыбелью этого прекрасного искусства.



Джоаккино Россини.

ДЖОАККИНО РОССИНИ (1792—1868)

При имени Россúни всегда вспоминается его опера «Севильский цирюльник» (1816) на сюжет комедии французского писателя Бомарше (см. т. 11 ДЭ, ст. «Пьер Огюстен Бомарше»).

Прошло более 150 лет с тех пор, как эта опера была впервые показана на сцене римского театра «Арджентина». В этот день в зале присутствовало немало противников оперы, оскорбленных сатирическим изображением монахов и феодального общества. А во время спектакля начались «случайные» недоразумения: оборвались струны на гитаре влюбленного графа Альмавивы; неизвестно откуда появившаяся кошка с жалобным мяуканьем металась по сцене; вероломный монах дон Базилио, споткнувшись у порога, растянулся во весь рост и пел свою арию о клевете с окровавленным лицом, под хохот и улюлюканье всего зала. Это был провал оперы, жестокий провал.

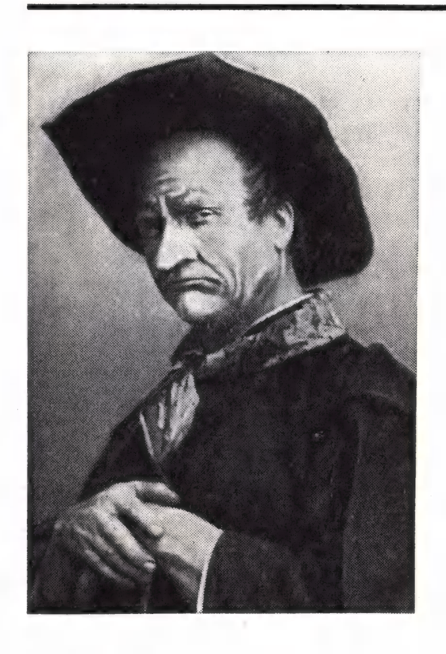
Однако после второго представления оперы возле дома Россини собралась огромная ликующая толпа, улицу оглашали торжественные крики: «Да здравствует наш Россини!»

Почему так случилось? Да потому, что на втором представлении зрительный зал заполнили истинные друзья жизнерадостного искусства — простые люди Италии, студенты, цветочницы, ремесленники, ненавидевшие все мрачное и жестокое, что подвергалось осмеянию и в сатире драматурга Бомарше, и в сверкающих каскадах музыки Россини. Снова была одержана победа передовым искусством, смело выступавшим на защиту человеческого счастья.

Народ Италии находился в полной власти австрийских поработителей и собственных феодалов. Во время наполеоновских походов вся Италия и множество других стран были залиты потоками крови. Лучшие люди Италии объединялись в кружки и отряды, ставя целью своей жизни освобождение родины. Джоаккино Россини не участвовал в народных отрядах, куда входили наравне с тысячами патриотов многие поэты, писатели, художники его родины. Он избрал своим оружием искусство сарказма, веселья, непримиримой иронии.

И вот началось триумфальное шествие по странам «Севильского цирюльника», повсюду покорявшего аудиторию острой сатирой, неотразимой легкостью и красотой мелодий.

«Бесценная жемчужина итальянской музыки»,— говорил об опере «Севильский цирюльник» гениальный композитор Чайковский. Но не одной только этой оперой ограничена певучая и звонкая слава Россини. На заре юности им написано несколько безделушек — фарсов, музыкальных комедий, нередко принимавшихся с большим успехом. К этому надо добавить, что Джоаккино Россини в одинаковой мере чувствовал склонность и к остроумной комической опере-буффа, и к опере-сериа, повествующей о героико-трагических событиях. Так, в один год (1813) на долю Россини пришлось два театральных триумфа. Первый — героическая мелодрама «Танкрéд» (по мотивам трагедии французского писателя Вольтера) — повесть об отважном рыцаре Танкреде и его возлюбленной Аменаиде, восхваление пламенной любви к отечеству. Смелая фантазия подсказала композитору немало запоминающихся



Ф. И. Шаляпин в роли дона Базилио. Опера «Севильский цирюльник» Дж. Россини.

мелодий. Но ни одна из них не может сравниться с арией Танкреда «Меня ты увидишь снова...», сделавшей популярной всю оперу.

Вторым триумфом Россини обязан опере «Итальянка в Алжире», полной блеска и юмора. Опера создавалась в дни венецианского карнавала, улыбок, шутливых игр. И все же она оказалась не только забавной комедией. Когда исполнительница главной роли бросила в зал: «Помни о родине и долг свой выполни бесстрашно», все поняли это как призыв к борьбе за свободу Италии, встали с мест и громкими восклицаниями приветствовали отважную артистку.

Около сорока опер вышло из-под пера Россини. Лебединая песня композитора — героическая опера «Вильгельм Телль» (1829), отражающая эпизод национальной борьбы швейцарского народа за свободу.

Но почему же после «Вильгельма Телля» Россини не написал больше ни одной оперы? Причин тут было много, а главная — в том, что резко изменились вкусы и требования публики, изменились исторические условия. И все же Россини продолжал следить за развитием оперной культуры и у себя на родине, и во Франции, где прожил последние годы.

Лучшие творения Россини — «Севильский цирюльник», «Итальянка в Алжире», «Вильгельм Телль» — не сходят со сцен мира.

ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ (1813—1901)

В 40-е годы XIX столетия на сцене миланского оперного театра «Ла Скала» одна за другой появляются оперы молодого композитора Джузеппе Ве́рди. В эту пору народ порабощенной, раздробленной Италии собирал силы на борьбу с угнетателями-австрийцами и со своими феодалами. Оперы Верди с их героическими сюжетами, духом свободолюбия, музыкой, близкой народу, полной энергии и страсти, были восприняты итальянцами как боевой призыв. Их постановки приобретали значение политических событий, хоры и арии из этих опер становились революционными песнями. «Маэстро итальянской революции» — так позднее прозвали Верди патриоты. Горячее сочувствие встретила первая историко-героическая опера Верди «Навуходоносор» («Набу́кко», 1842). Показанные в ней страдания порабощенного вавилонянами еврейского народа напоминали слушателям об угнетенной Италии. В опере «Ломбардцы» (1843) восторженные овации вызывал заключительный хор крестоносцев, идущих на освобождение Иерусалима. Приподнятый, мужественный, как революционный марш, он распевался патриотами по всей стране.

В старой итальянской опере ведущая роль принадлежала ариям, сюжет оперы служил скорее всего внешней связью для этих арий, в которых певцы показывали красоту голоса и виртуозное мастерство. *У Верди опера становится цельным произведением, все части которого подчинены общему драматургическому замыслу.* Важную роль в операх Верди приобретают народные сцены, поэтому большое значение наряду с ариями имеют хоры. Цельность построения, энергичность и простота музыкальной речи, близость ее народной песне — вот те новые черты, которыми обогатил Верди итальянскую оперу. Его — замечательного оперного драматурга — привлекают сюжеты, раскрывающие большие человеческие страсти, столкновения противоположных характеров. Ему близки творения Гюго, Шекспира, Шиллера (см. статьи об этих писателях в 11 томе ДЭ). Лучшие оперы этих лет написаны им по драме Гюго «Эрна́ни» (1844) и по трагедии Шекспира «Ма́кбет» (1847). Они приносят Верди широкую известность за пределами Италии; теперь он прославленный композитор.

И уже не верится, что путь Верди к искусству был так труден. Сын бедного трактирщика и пряхи из глухого ломбардского селения,

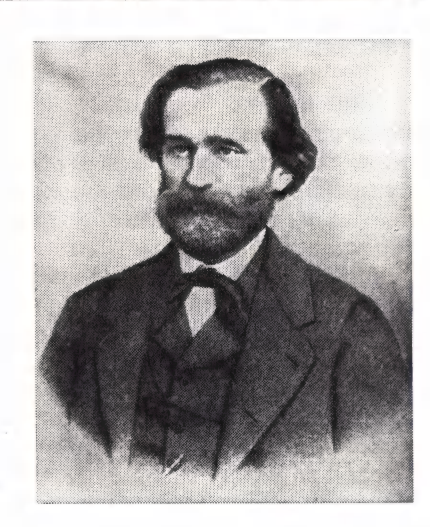
Джузеппе с детства был охвачен страстью к музыке. После трех лет обучения у органиста местной церкви родители посылают мальчика в соседний городок Буссето, в городскую школу. Он продолжает и там свои занятия музыкой. С детских лет Джузеппе вынужден зарабатывать себе на жизнь. Когда умирает его первый учитель, он занимает должность органиста в своей деревне. По воскресным и праздничным дням, в любую погоду — в дождь и стужу — проходит он пешком долгий путь из Буссето, чтобы поспеть к церковной службе в деревню.

В Буссето Верди поступает на службу в контору купца Антонио Барецци. Просвещенный патриот, любитель музыки, Барецци стал ближайшим другом Верди и сыграл большую роль в формировании его взглядов. На дочери Барецци Верди впоследствии женился.

После нескольких лет обучения в Буссето Верди получает от горожан небольшую стипендию для поступления в Миланскую консерваторию. Но мечта Верди не сбылась. Возраст его, 18 лет, превышал установленный для приема; его игра на рояле показалась экзаменаторам недостаточно виртуозной. «Оставь мысль о консерватории» — такой ответ получил будущий великий композитор, ставший впоследствии национальной гордостью Италии. Однако это не сломило его упорства. Он берет уроки композиции у помощника дирижера театра «Ла Ска́ла» и уже через два года в этом театре успешно выступает с первой своей оперой «Оберто». Ему тут же заказывают комическую оперу «Король на час». Но 1840 год оказывается для Верди трагическим: он теряет дочь, сына и любимую жену. «Я был один! Один!..— пишет Верди.— И среди этих ужасных мук я должен был закончить комическую оперу». Не удивительно, что «Король на час» не удался композитору. Спектакль был освистан. Крушение личной жизни и провал оперы сразили Верди. Он не хочет больше писать.

Однако вскоре замысел «Набу́кко», созвучный патриотическим чувствам борцов за освобождение Италии, увлекает Верди. Он вновь возвращается к работе, пишет историко-героические оперы, открывающие новую эпоху в развитии итальянского оперного искусства. В этих операх Верди не показывает еще человека во всей его сложности. Своих героев — носителей той или иной страсти — он наделяет одной господствующей чертой характера.

В знаменитых операх Верди 50-х годов — «Риголетто», «Травиата», «Трубадур» — характеры обрисованы глубоко и



Джузеппе Верди.

правдиво, во всем их своеобразии. Герои этих опер — отверженные люди, жертвы общественной несправедливости. В опере «Риголетто» (1851), написанной на сюжет Гюго, главную роль Верди отводит шуту. Уродливый, озлобленный, жалкий шут показан как нежно любящий отец, человек, глубоко страдающий от горя и унижений. «Риголетто» — первая зрелая опера Верди. Музыка ее драматична, богата интонациями живой речи. Каждое действующее лицо наделено своей музыкальной характеристикой; оркестр служит скупым, но мастерским дополнением к глубоко выразительным партиям певцов. Доходчивость, популярность мелодий Верди поразительны. Они распевались по всей Италии, а затем и по всей Европе. Сам Верди с шутливой гордостью говорил, что его музыка проникла даже в далекие уголки Африки и Индии.

С 50-х годов оперы Верди идут на всех крупнейших сценах Европы. Для Петербурга он пишет оперу «Сила судьбы» (1862), для Парижа — «Сицилийская вечерня» (1855) и «Дон Карлос» (1867), для Неаполя — «Бал-маскарад» (1859). Обогащенный опытом работы над этими произведениями, Верди приходит к вершинам своего творчества — операм «Аида», «Отелло» и «Фальстаф».

Опера «Аида» (1871) была заказана Верди по случаю открытия Суэцкого канала. В основу ее положен сюжет из времен Древнего Египта. Как и в большинстве опер Верди, здесь показана борьба за свободу и счастье против жестокости и угнетения.

Декоративная пышность, развернутые массовые сцены сближают «Аиду» со стилем париж-

ской «большой оперы» (см. ст. «Из истории французской оперы»), но искренность чувств, раскрытие психологического содержания, чистота мелодического рисунка придают «Аиде» иной, более правдивый характер. Оркестр здесь значительно богаче и разнообразнее, чем в других операх Верди. Он играет важную роль: характеризует героев, окружающую обстановку, пейзаж. Композитор мастерски вводит в музыку оперы восточный колорит.

Вслед за «Аидой», принесшей автору триумфальный успех, появляется одно из самых замечательных произведений Верди — «Р е к в и е м» (1874), написанный на смерть борца за свободу Италии — писателя Мандзони. Музыка «Реквиема» родственна операм Верди: она отличается образностью, глубокой выразительностью, красотой мелодий.



Эскиз костюма Риголетто к опере «Риголетто» Дж. Верди. Художник М. И. Курилко. Большой театр. Москва. 1924.

После «Аиды» в течение 15 лет Верди не писал новых опер. Это был период подготовки к новым творческим достижениям, период раздумий о путях итальянской оперы.

Музыка Италии 70—80-х годов переживала кризис, в ней господствовали безыдейность и подражательность. В такой обстановке 74-летний Верди создает шедевр реалистического оперного искусства — «О т е л л о» (1887). Характеры героев, напряженность драматического действия, трагическая развязка (смерть Дездемоны и Отелло) воплощены в музыке с подлинно шекспировской силой. Вместо увертюры прологом к опере служит сцена бури — возвращение Отелло на Кипр. Это не просто картина природы, она вводит в драму, дает характеристику Отелло — героя, любимца народа и Яго — злобного честолюбца. Замечательный финал третьего действия, в котором участвует много действующих лиц, при всей своей сложности написан ясно и классически стройно. Предсмертная песня Дездемоны об иве трогает безыскусственностью, чистотой и свежестью.

Проходит несколько лет, и как национальное торжество отмечает Италия появление 26-й, последней оперы Верди — «Ф а л ь с т а ф» (1893) по мотивам Шекспира. Случай исключительный: 80-летний композитор создает произведение, полное непосредственности, юношеской свежести, юмора. Музыкальная характеристика действующих лиц, особенно Фальстафа, дана с необычайной для комической оперы глубиной.

Годы не отдаляют от нас творчество Джузеппе Верди. Напротив, в исторической перспективе оно раскрывается во всем своем значении — подлинно новаторское, корнями глубоко вросшее в национальную почву, мужественное и оптимистическое.

ДЖАКОМО ПУЧЧИНИ (1858—1924)

На севере Италии, в провинции Тоскана, есть старинный городок Лукка. Здесь, на узенькой улочке виа ди Поджиа, на стене потемневшего от ветхости дома красуется памятная доска: «В этом доме 22 декабря 1858 года родился Джакомо Пуччи́ни, происходящий из древнего рода музыкантов и достойный вечно живых традиций своей родины. Он создал легко запоминающиеся, правдивые и изящные мелодии, обогатив их новыми голосами жизни».

Джакомо — один из шестерых детей местного учителя-музыканта — рано вынужден был сам с большим трудом пробивать себе дорогу. Мальчик пел и играл на органе в церкви, зарабатывая себе на жизнь. Лишь в 18 лет он впервые услышал оперное пение. Рассказывают, как он пешком отправился в соседний город Пизу, чтобы побывать на опере «Аида» прославленного Верди (см. ст. «Джузеппе Верди»). Там, на галерке старого театра, потрясенный величием вердиевской героической музыки, юный Пуччини поклялся стать оперным композитором.

Несколько лет Пуччини учился мастерству композиции в знаменитой Миланской консерватории. Сперва пробовал свои силы в симфонической и хоровой музыке, но главное его внимание привлекала опера. В то время — это было начало 80-х годов — в Италии уже угасала давняя традиция пышных романтических

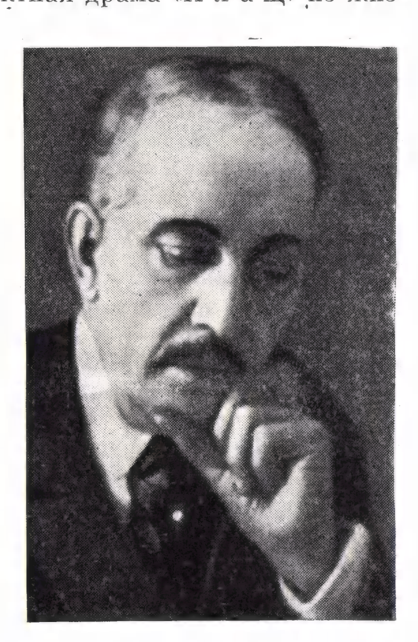
опер с эффектными и запутанными сюжетами. Молодой Пуччини тоже отдал дань этим традициям в своих первых двух операх — «Виллисы» (1884) и «Эдгар» (1888). Однако в обеих операх уже чувствовалось прекрасное мелодическое дарование Пуччини; эти первые творения никому не известного провинциального юноши сразу заинтересовали итальянских критиков и издателей, а его третья опера — «Манóн Лескó» (1892) уже вызвала бурный восторг публики. «Пуччини истинно итальянский гений,— писал один восторженный критик.— Его мелодии ласкают и целиком захватывают нас». Писатель Бернард Шоу назвал талантливого композитора прямым продолжателем творческих традиций Верди.

На оперные подмостки пришли простые горожане в своих будничных костюмах, неприметные герои с естественными, невыдуманными чувствами. Вместо ослепительного дворцового великолепия и бурных романтических страстей — небогатая обстановка улицы, кабачка, городской квартиры. Новое направление в итальянской опере стало именоваться веризмом (см. ст. «Из истории итальянской оперы»). Публика с увлечением приняла лучшие оперы веристов, проникнутые горячим сочувствием к маленьким людям, страдающим от социальной несправедливости.

Лирическая драма Пуччини «Богéма» (1896) — одно из самых популярных и любимых произведений итальянского веризма. Герои «Богемы» — молодые художники, обитатели бедной комнатки на чердаке в Латинском квартале Парижа. Они вечно голодны, но веселы и бодры духом. Один из них — поэт Рудольф влюбляется в молоденькую белошвейку Мими; судьба их складывается трагически: опера завершается печальной сценой смерти Мими. Для глубоко правдивого воплощения реальной жизни в опере Пуччини нашел новые, свежие художественные приемы. Распевные ариозо то и дело сменяются гибкой вокальной декламацией, близкой к театральной речи. Партия оркестра тесно связана с ходом драматического действия. Музыка «Богемы», как и других лучших опер Пуччини, покоряет широтой и страстностью певучих мелодий, свободным и естественным использованием человеческих голосов. Именно в этом заключается секрет немеркнущего обаяния музыки итальянского маэстро.

В каждой из опер Пуччини стремился выполнить главную свою творческую задачу: «заинтересовывать, поражать и трогать сердца». В «Тóске» (1900) он рассказал о горестной судьбе римского художника Каварадосси, приговоренного к смерти за помощь революционеру. В опере «Чио-Чио-сан» (1904) представлена трогательная история молодой японской женщины, покинутой неверным другом — американским офицером. В опере «Девушка с Запада» (1910), написанной для нью-йоркского театра «Метрополитен-опера», изображен быт калифорнийских золотоискателей. Здесь звучат мелодии из негритянского и индейского фольклора.

В начале XX в. Пуччини стал самым знаменитым музыкантом Италии. Его оперы с триумфом ставились на сценах всего мира. Но сам он не любил шумной жизни европейских столиц, предпочитая им свое скромное имение Торре дель Лаго на берегу озера Массачуколи. Здесь, в деревенской тиши, создавал он новые замечательные творения, в которых обращался к более смелым и современным средствам выражения. Это и одноактная драма «Плащ» из жизни парижской бедноты, и веселая комедия «Джанни Скикки» — о плутоватом флорентийском адвокате. Захватывает своим драматизмом его опера-сказка «Турандóт» (1924), воскрешающая полуфантастические образы древнего Китая. Но как бы ни усложнялся музыкальный язык Пуччини под влиянием нового времени, он до последних дней оставался убежденным художником-реалистом.



Джакомо Пуччини.

МУЗЫКА ФРАНЦИИ
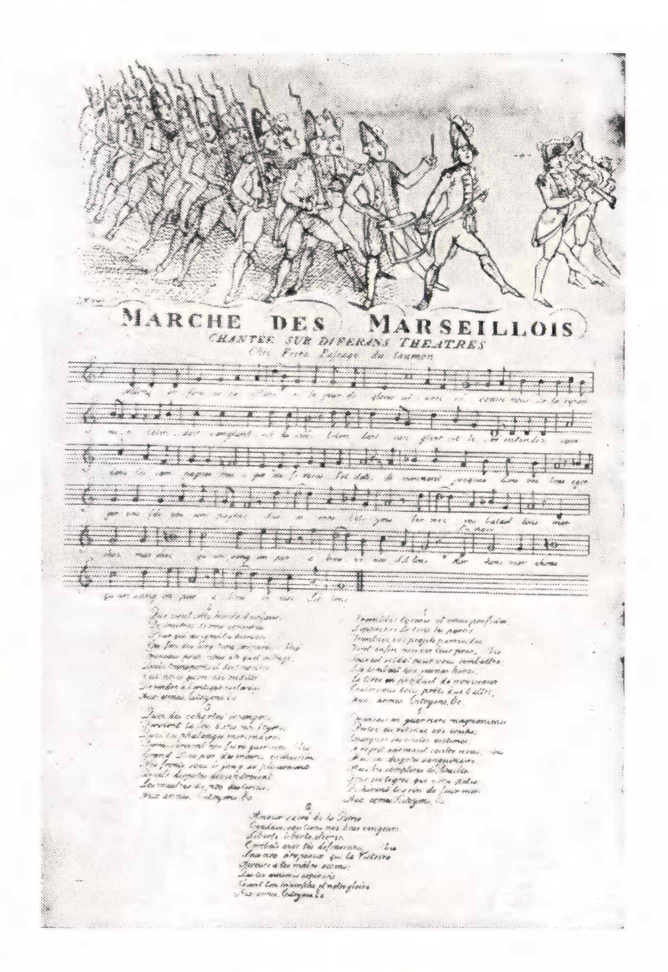
Даже в самые темные и глухие времена средневековья во Франции звучали на празднествах и гуляньях песни, танцы. Сам народ складывал эти песни — безвестные и талантливые поэты и музыканты.

А в XII столетии сначала на юге, в Провансе, а следом и в других французских провинциях появляются «изобретатели» песен. Больше ста имен труверов и трубадуров (эти слова происходят от французского глагола «трувэ» — изобретать) донесла до нас история. «Водили хороводы и рыцари и дамы и в такт слагали песни...»

Но песни «изобретали» не только знатные рыцари или короли, но и горожане и ремесленники (см. ст. «Музыка средневековья и эпохи Возрождения. Музыка XVII в.»). Их песни вместе с песнями народными стали тем источником, тем родником, откуда берет начало широкая и полноводная река музыкального искусства Франции.

В XVII столетии, при Людовике XVI, расцветает пышное и блестящее искусство придворной оперы. В «великое столетие» (так именуют французы XVII в.) опера, как и произведения других жанров, должна была служить прославлению и возвеличению королевской власти. Отсюда ее сюжеты — «строгие, важные и исполненные мудрости» и музыкальный стиль — торжественный и высокопарный.

Но даже в музыке создателя французской оперы **Жана Батиста Люлли́** нередко звучали простые народные напевы, исполненные грации и красоты.



«Марсельеза». 1792.

И эти отзвуки народных песен и танцев еще слышнее, еще отчетливее прозвучали в музыке замечательных французских клавесинистов первой половины XVIII в.— **Франсуа́ Купере́на** (1668—1733) и **Жана Филиппа Рамо́** (см. ст. «Из истории французской оперы»). Именно у них достигла своего расцвета т а н ц е в а л ь н а я с ю и т а, в которую входили самые разнообразные по своему характеру народные танцы. В изящных, отточенных миниатюрах (небольших музыкальных пьесах) этих композиторов мы встречаем и образы природы («Вихри», «Кукушка»), и картины народной жизни («Сборщицы винограда», «Жнецы», «Молотобойцы»).

Громом пушек при взятии Бастилии отмечено начало новой эпохи не только в истории, но и в музыкальном искусстве Франции. Недаром в 1791 г. Парижский конвент издает специальный закон о музыке: «Отныне музыка не должна замыкаться в самой себе. Она должна стать гражданским актом. Место музыки — на полях сражений, на площадях, среди народа».

И в это грозовое время родилась великая песня победившего народа — «М а р с е л ь е з а», созданная в 1792 г. капитаном революционных войск **Клодом Жозефом Руже́ де Ли́лем** (1760—1836). Рядом с нею звучали народные песни Великой французской революции «Карманьола» и «Ça ира́» («Дело пойдет на лад»), величавые и торжественные «Траурный марш» и «Гимн свободе» Ф. Госсека, «Походная песнь» Э. Мею́ля и др.

Отзвуки революции продолжали жить в искусстве французских музыкантов последующих

поколений. Памяти жертв революции посвятил свой «Реквием» и «Траурно-триумфальную симфонию» один из величайших музыкантов Франции — **Гектор Берлио́з** (1803—1869), смелый новатор, *создатель программной симфонической музыки.* «Фантастическая симфония» (1830) Берлиоза — первая в истории музыкального искусства симфония, в основу которой положен литературный сюжет.

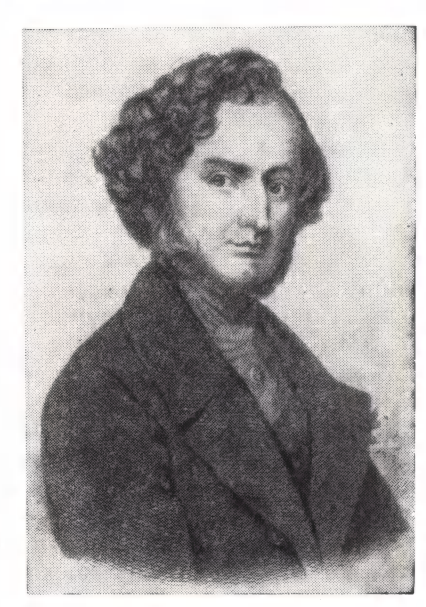
В первой половине XIX в., когда Берлиоз был единственным во Франции великим симфонистом, французская опера насчитывала немало первоклассных мастеров. В 30—40-е годы на сцене театра Большой оперы в Париже ставятся героические оперы **Ф. Обе́ра, Ф. Галеви́, Дж. Мейербе́ра,** в которых рассказывается о больших исторических событиях — восстаниях, религиозных войнах (см. ст. «Из истории французской оперы»). Интересно, что постановка в 1830 г. оперы Обера «Немая из Портичи» в Брюсселе послужила сигналом к народному восстанию, окончившемуся провозглашением независимого Бельгийского государства.

Начиная с 50-х годов на французской оперной сцене утверждается новый жанр — опера лирическая, в которой главное внимание композиторы обращают на раскрытие человеческих чувств. И до сих пор со сцен театров всего мира не сходят оперы **Ш. Гуно́** («Фауст», «Ромео и Джульетта»), **Ж. Массне́** («Манон», «Вертер»), **Л. Дели́ба** («Лакме́»), **А. Тома́** («Миньон»). Но подлинным шедевром французской оперы стала гениальная «Кармен» **Ж. Бизе́,** где с огромной силой раскрыта жизненная драма людей из народа (см. ст. «Жорж Бизе»).

В 70-е годы во Франции начинается новый подъем симфонической и инструментальной музыки. Множество ярких, темпераментных и вместе с тем пластичных и отточенных по форме сочинений написал **К. Сен-Санс,** глубиной и проникновенностью отмечены творения **С. Франка** (см. ст. «Европейские композиторы конца XIX — начала XX в.»).

Новые пути в музыкальном искусстве открыли на пороге XX в. **К. Дебюсси́** и **М. Раве́ль.** Их музыка и в наше время поражает своей необычайной способностью передавать и рисовать краски солнечного заката, и сверкание празднеств, и игру морской стихии.

А в 20-е годы нашего столетия во Франции зарождается содружество композиторов, получившее название **«Группы шести»** или «Шестерки». Это — Д. Мийо́, А. Онегге́р, Ж. Ори́к, Ф. Пуле́нк, Л. Дюре́й и Ж. Тайфе́р. Они стремились, чтобы их музыка выражала и новые образы, и новые ритмы, чтобы в ней слышалось биение пульса больших современных городов (см. ст. «Европейская музыка XX в.»). Недаром одна из пьес А. Онеггера («Пасифик 231») передает движение могучего товарного локомотива. С нею рядом нужно поставить и «Регби» — другую его пьесу, «Прощание с Нью-Йорком» Ж. Орика, «Вальс телеграмм» Ж. Тайфер и созданный коллективно, всей «шестеркой», балет «Новобрачные с Эйфелевой башни».


Гектор Берлиоз.

Если проследить весь путь французской музыки, перед нами, словно в зеркале, предстанет вся история народа. Недаром один из великих писателей Франции — Ромен Роллан назвал родную музыку «цветком истории» и «песнью веков».

ИЗ ИСТОРИИ ФРАНЦУЗСКОЙ ОПЕРЫ

Люлли, Рамо, Госсек, Обер, Мейербер, Гуно, Бизе

В один из вечеров 1659 г. в замке Исси господина де ла Ге была поставлена пастораль на сюжет из сельской жизни. Подражая итальянской опере, ее авторы поэт П. Перре́н и композитор Р. Камбе́р пытались внести в свое произведение элементы французской музыки. В ней было много инструментальных пьес, целый концерт для флейты. Успех был огромным, и

позже пастораль эта под названием «Пастораль Исси́» часто разыгрывалась при дворе. Пожалуй, это и был *первый опыт создания французской национальной оперы.*

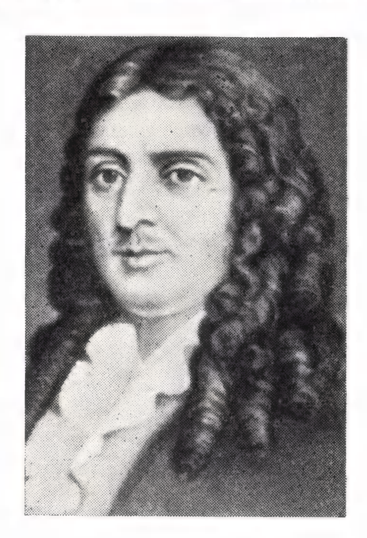
Людовик XIV дал Камберу и Перрену право открыть в Париже публичный музыкальный театр, названный Королевской академией музыки. С тех пор театр этот (название его неоднократно менялось) оставался главным театром Франции, где ставили оперы и балеты. Открылся он 19 марта 1671 г. оперой Перрена и Камбера «П о м о н а». Каждое исполнение оперы в течение 8 месяцев подряд собирало полный зал.

Вскоре Людовик передал владение театром в руки известного танцовщика, выдающегося скрипача и талантливого композитора **Жана Батиста Люлли́** (1632—1687). Флорентиец по происхождению, Люлли еще в ранней юности попал во Францию. Он завоевал себе славу музыкой к постановкам театра Мольера — комедиям-балетам «Брак поневоле» и «Мещанин во дворянстве». Люлли-композитор пошел за великим Корнелем, создателем классической французской трагедии. Не случайно либреттистом Люлли был один из учеников Корнеля — Филипп де Кино. Оперы Люлли («Аттис», «Тесей», «Алкеста», «Армида» и др.) называли л и р и ч е с к и м и т р а г е д и я м и. Это по существу те же трагедии с их возвышенной декламацией, благородными чувствами и поступками героев, но только не сыгранные драматическими актерами, а спетые в опере.

Это были пышные спектакли на мифологический сюжет, с эффектными сценами, прологом и эпилогом, в которых прославлялся король и его военные победы. Большое место в лирической трагедии занимал балет — ведь народное французское искусство славится танцами и танцевальными напевами. Мелодии Люлли не слишком ярки и богаты, но его оркестровая музыка красочна, особенно в балетных номерах. Интересно, что по составу оркестр Люлли близок к нашему — ведущая роль в нем отдана скрипкам.

Свои лирические трагедии Люлли открывал оркестровой симфонией — у в е р т ю р о й, где определялся характер действия. Люлли принадлежит честь создания оперной увертюры.

Самостоятельное существование французской оперы утвердил **Жан Филипп Рамо́** (1683—1764), достойный современник Генделя и Баха (см. статьи «Георг Фридрих Гендель», «Иоганн Себастьян Бах»). Долгое время он был известен как автор пьес для клавесина, как выдающийся



Жан Батист Люлли.

музыкальный теоретик, заложивший основы учения о гармонии. Лишь в 50 лет Рамо написал свою первую оперу. Лучшие оперы Рамо — «Кастор и Поллукс», «Дардан», «Зороастр» и др. Что же нового внес Рамо во французскую оперу? По-новому строит он сольные сцены, перемежая их оркестровыми и н т е р л ю д и я м и — небольшими промежуточными эпизодами. Все это, так же как и балетные номера, подчинено общей линии развития сюжета. Выразительны и разнообразны мелодии Рамо, красочен полный новых открытий гармонический язык, очень богата ритмика, которую композитор берет из французских танцевальных напевов.

С начала XVIII в. на ярмарочных подмостках Парижа разыгрывались сатирические спектакли, где острые диалоги перемежались популярными городскими песенками и мелодиями. Особенно полюбились толпе парижан веселые пьесы писателя А. Р. Лесажа и драматурга Ш. С. Фавара. Здесь-то и зарождалась французская комическая опера. Но превратиться в самостоятельный оперный жанр ей было суждено еще не скоро. Произошло это лишь после разразившейся в Париже «войны буффонов», длившейся с 1752 по 1754 г.

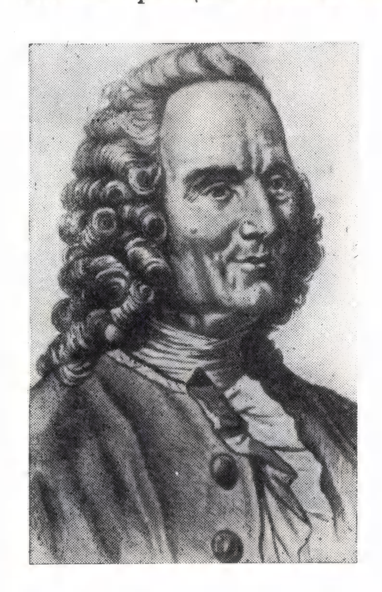
Все началось с гастролей итальянской труппы о п е р ы - б у ф ф а (итальянская комическая опера), приехавшей в Париж на два месяца, но задержавшейся на целых два года. Веселые интермедии и комические оперы с живой и легкой музыкой поразили парижан. Началась «война буффонов» — всеобщая дискуссия о путях развития оперы. Крупнейшие французские философы Д. Дидро, Ж.-Ж. Руссо, Ж. Даламбер

опирались на привезенную итальянцами оперу-буффа как на союзницу в борьбе с увядавшей к тому времени аристократической оперой — «лирической трагедией».

Жан-Жак Руссо, будучи хорошим музыкантом, сам сочинил одноактную комическую оперу «Деревенский колдун». Взяв за основу жанр оперы-буффа, Руссо так умело использовал в ней типично французские куплеты, водевили и романсы, что сразу придал ей национальные черты. «Деревенский колдун» был поставлен в 1752 г., и вскоре его слава распространилась далеко за пределы Парижа.

Интерес к жанру комической оперы во Франции пробудился не случайно. С ростом третьего сословия — буржуазии — ведущее место в искусстве стали занимать произведения, повествующие о простых людях и их чувствах. Комическая опера по содержанию своему приближалась к буржуазным драмам и комедиям Дидро и Бомарше.

Новым значительным событием музыкальной жизни Франции явилась постановка в 70-х годах опер немецкого композитора Глюка (см. ст. «Кристоф Виллибальд Глюк»). Он много лет работал во Франции и написал для парижской сцены оперы «Ифигения в Тавриде», «Ифигения в Авлиде» и др. «Простота и правдивость являются великими принципами прекрасного во всех произведениях искусства»,— писал композитор. Стремясь к осуществлению своих принципов, Глюк совершил переворот в оперном искусстве. В античных образах Глюк прославлял гражданскую доблесть, героизм, высокую мораль, отвечавшие передовым идеалам буржуазии накануне первой буржуазной революции во Франции.



Жан Филипп Рамо.

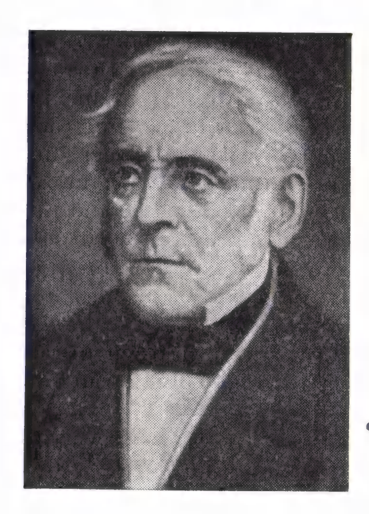
«С французской революции начинается новая эра музыки — музыкальный XIX век» (Б. Асафьев). Революционные настроения народа отразила опера. Сразу же после свержения монархии на сцене Театра национальной оперы поставлена была опера-апофеóз **Франсуа Госсéка** (1734—1829) «Дар свободе» (1792), а вслед за казнью короля другая его опера — «Триумф Республики» (1793). В ту пору ему уже было под 60 лет. Но новое веяние оживило, омолодило старого Госсека. Он создал особый стиль в музыке — стиль так называемых революционных торжеств, поражающий мощью, монументальностью и в то же время простотой. Для его мелодий, вобравших в себя интонации лучших народных песен, характерны героические, фанфарные обороты, энергичные, связанные с маршевой поступью ритмы.

Госсек был одним из руководителей Национального музыкального института, созданного в дни революции для талантливых людей из народа (с 1795 г. переименован в Национальную музыкальную консерваторию).

В годы революции появился новый жанр и во французской комической опере — «опера спасения». В основе ее сюжета — героический поступок, борьба с грозной опасностью. Опера всегда заканчивалась победой героя, спасением невиновных. Чтобы усилить эмоциональное впечатление, композиторы использовали такие приемы, как декламация на фоне оркестрового звучания, изображающего бурю, шум приближающейся погони и пр. Над «оперой спасения» работали композиторы Л. Керуби́ни, Э. Меюль, Ж. Ф. Лесюэ́р и др.

После наполеоновского переворота вместе с республикой ушли в прошлое революционные празднества. Теперь большая историко-героическая опера как нельзя лучше отвечала требованиям императорского двора. Героями этих опер были римские полководцы и средневековые рыцари. В эффектных спектаклях участвовали сотни людей, лошади и даже слоны.

После восстановления на троне династии Бурбонов залы театров заполнила публика, ищущая развлекательного искусства. Ей нравилась лирически-мечтательная музыка Буальдье, жизнерадостные комические оперы **Франсуа Обéра** (1782—1871). Самая популярная опера Обера — «Фра-Дьяволо» (1830). Ее


Франсуа Обер.

герой — знаменитый разбойник. На музыкальный язык оперы — простой и доступный — оказали сильное влияние народные песни и танцы. Когда во Франции поднялась волна революционных настроений и пробудился интерес к героике, Франсуа Обер написал оперу «Немая из Портичи» («Фенелла»; 1828). Опера посвящена восстанию неаполитанских рыбаков против испанского наместника. Роль главной героини — немой девушки Фенеллы — в первой постановке исполнила выдающаяся французская балерина Мария Тальóни (см. ст. «Из истории зарубежного балета»).

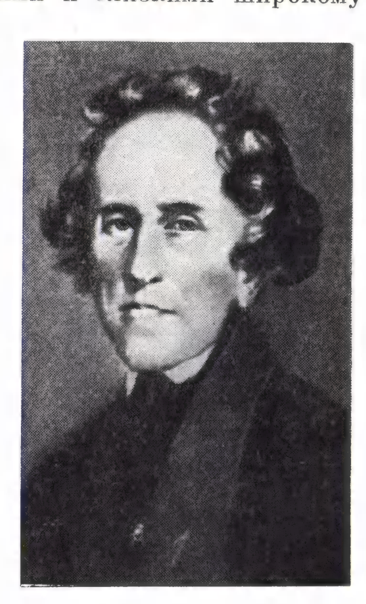
Отказавшись от пышности и монументальности историко-героической большой оперы, Обер ввел народные бытовые сцены и создал спектакль живой и естественный. Хоры рыбаков близки народным песням Южной Италии.

«Немая из Портичи» Обера и созданный Россини в Париже «Вильгельм Телль» положили начало историко-романтической опере, но своему расцвету она обязана Мейерберу.

Джакомо Мейербéр (1791—1864), родившийся в Германии, уже известным композитором приехал во Францию, и она стала его второй родиной. Первая же опера, написанная Мейербером для парижской сцены,— «Роберт-Дьявол» (1830) — принесла ему мировую славу. Его последующие оперы «Гугеноты» (1835), «Пророк» (1848), «Африканка» (1864) — блестящие, остродраматичные спектакли с виртуозными партиями и яркими характеристиками героев, грандиозными хоровыми сценами и значительной ролью оркестра.

Вершина творчества Мейербера — опера «Гугеноты», поставленная в 1836 г. (либретто Э. Скриба), рассказывает о религиозных распрях XVI в., разделивших всю Францию на два враждебных лагеря. Печальна история любви Рауля и Валентины. Он — гугенот, а она — дочь человека, возглавляющего заговор католиков. Судьба не сулит им счастья. Ярка и драматически напряженна музыка многочисленных массовых эпизодов, особенно сцены освящения мечей, подготовки заговора, картины Варфоломеевской ночи. Выразительны ансамбли и хор в четвертом действии. Чудесны лирические дуэты Рауля и Валентины.

Во второй половине XIX в. усиливается демократическое направление в искусстве Франции. Происходят изменения и в большой опере. Молодые композиторы Ш. Гунó, А. Томá, а позднее Л. Делѝб, Ж. Массне́, К. Сен-Санс и Ж. Бизе́ демократизировали ее язык и создали новый жанр — лирическую оперу. Теперь музыка, раскрывая личные переживания героев, делает их понятными и близкими широкому кругу слушателей. Оперы «Миньон» (1866) Тома, «Манон» (1884) и «Вертер» (1886) Массне, «Фауст» (1859), «Ромео и Джульетта» (1864) Гуно отличаются правдивостью и вместе с тем поэтичностью образов. В их певучих мелодиях ощущаются черты французского городского фольклора.

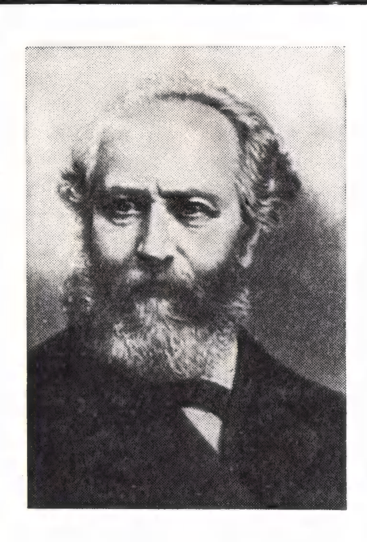

Джакомо Мейербер.

Лучшая из этих опер — «Фауст» **Шарля Гунó** (1818—1893) на сюжет поэмы Гёте. Необычайным человеческим теплом проникнута песня Маргариты за прялкой. Музыка тонко и правдиво передает чувства влюбленной девуш-

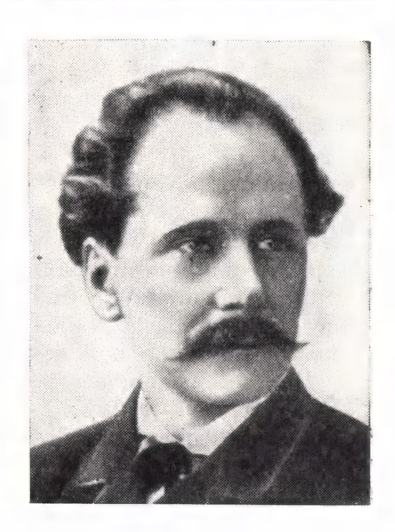




Лео Делиб.



Шарль Гуно.



Жюль Массне.

ки. Ее взволнованные реплики вплетаются в медленный старинный напев «Баллады о фульском короле». Новые интонации появляются в арии с жемчугом: блестящая виртуозная мелодия передает радость героини. Серенада Мефистофеля и песня о золотом тельце выражают его злорадство и презрение к людям. Песне Мефистофеля противопоставляется напевная мелодия вальса, объединившего в танце солдат, студентов, деревенских девушек, горожан.

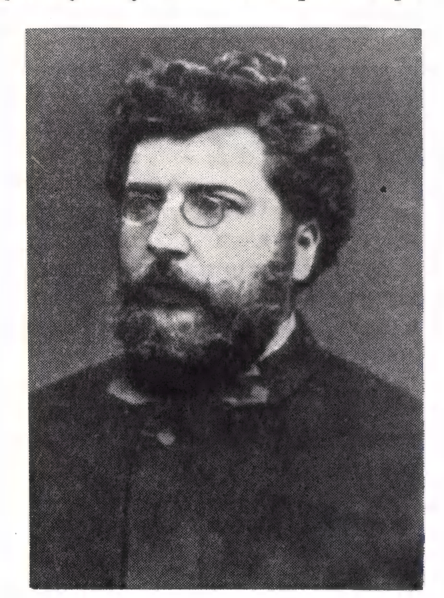
Многие из опер французских композиторов до сих пор любимы слушателями всего мира. И все же лучшая среди французских опер XIX столетия — «Кармен» **Бизе́**.

ЖОРЖ БИЗЕ (1838—1875)

Почти всю свою жизнь композитор Жорж Бизе́ отдал музыке. Он родился в семье музыканта и уже с 4 лет знал ноты, а в 10 стал учиться в Парижской консерватории у Ж. Ф. Мармонте́ля — известного пианиста и педагога. Бизе проявил необыкновенный талант пианиста. Но влечение к сочинению музыки было еще сильнее. Юный Бизе занимался композицией у профессора П. Циммермана, у Ш. Гуно, Ф. Галеви. За дипломную работу — кантату «Кловис и Клотильда» — консерватория наградила Жоржа Бизе большой Римской премией, дающей право на путешествие по Италии.

Все восхищало молодого композитора в Италии: море, горы, древние памятники архитектуры, скульптура, живопись, поэзия. У Бизе рождались интересные замыслы. В нем жила мечта — вдохнуть новую жизнь в увядающую французскую оперу.

И вот появляются оперы Бизе, где композитор показал себя зрелым мастером,— «Искатели жемчуга» (1863), «Пертская красавица» (1867, на сюжет В. Скотта). В музыке одноактной оперы «Джамиле» (1872, на сюжет одной из поэм А. Мюссе) раскрываются чувства тонкие и глубокие. Кроме опер, Бизе писал симфоническую, фортепианную и вокальную музыку. Но в историю миро-



Жорж Бизе.

вой музыкальной культуры он вошел как величайший оперный композитор.

Среди лучших творений Бизе — музыка к «деревенской драме» А. Доде «Арлезианка» (1872). Герой ее — деревенский юноша из Прованса Фредерик — сильно и преданно любит девушку из города Арля — Арлезианку. Бизе раскрыл в музыке сложный душевный мир героев, нарисовал живописные картины природы, народного быта. Музыка «Арлезианки» родилась из провансальских напевов, восхищавших Бизе еще в юности.

После «Арлезианки» появилась несравненная «Кармен» (1874) — реалистическая драматическая опера нового типа. Сильно и выразительно раскрывается в музыке трагедия Хозе и Кармен. В плясках и песнях Кармен (хабанере, сегедилье) чувствуется сочный испанский колорит. Одна из самых напряженных картин оперы — сцена в горах, где контрабандисты расположились на привал. Кармен и ее подруги гадают, желая узнать свою судьбу. «Мне смерть!» — глядя в карты, восклицает Кармен. С необыкновенной психологической силой передает композитор смятение Кармен, которое остро подчеркивается веселой болтовней ее подруг. К такому же приему противопоставления обратился Бизе и в финале оперы. Крики возбужденной толпы, смех, приветственные возгласы в честь тореадора Эскамильо... В последний раз тревожно звучит лейтмотив трагической судьбы Кармен — страстный, построенный на интонациях испанских народных песен.

В опере Бизе все было чуждо и непривычно для парижских буржуа: герои — солдат и цыганка, сюжет из народного быта, сама музыка. Публика и критика обвинили композитора в безнравственности и «оскорблении приличий».

Только после смерти композитора «Кармен» получила всемирную известность. Эта лучшая французская опера обошла все города Европы, ставилась в Америке и Африке. Она не сходит со сцен оперных театров мира.

Правда жизненных столкновений, живые человеческие характеры — вот основа опер Бизе. У него народные сцены не просто фон, на котором развертываются события, а сама суть этих событий. Отсюда необычайная сочность и выразительность музыкального языка, порожденного народными мелодиями и ритмами.

■

МУЗЫКА ВЕНГРИИ

К X в. относятся первые сведения о венгерских народных музыкантах — певцах, сказителях, исполнявших свои песни и баллады под аккомпанемент струнного щипкового инструмента ко́боза. Многие старинные крестьянские песни венгров имеют общие черты с песнями чувашей и марийцев, живущих в Поволжье.

Своеобразный тип народных песен, танцевальных и маршевых мелодий — ве́рбункош — связан с национально-освободительным движением. Эти мелодии пели народные мстители — гайдуки, а позднее куруци — крестьяне, сражавшиеся в армии Ра́коци против иноземных угнетателей. Музыканты перед битвой исполняли строгую печальную мелодию, которая потом переходила в стремительный марш. Под его звуки воины бросались в атаку на врага.

Стиль вербункош разрабатывали в своем творчестве венгерские композиторы скрипачи **Янош Би́хари** (1764—1827), **Янош Ла́вотта** (1764—1820), **Антал Че́рмак** (1774—1822), создавшие профессиональную музыку народного характера. Мелодии вербункош не раз вдохновляли великих композиторов прошлого — Бетховена (финал Седьмой симфонии), Шуберта («Венгерский дивертисмент»), Берлиоза (оркестровая обработка «Ракоци-марша»). «Венгерские рапсодии» Листа, по словам Бела Бартока, «распространяли венгерскую музыку народного характера по всему миру».

Из венгерских музыкальных инструментов особенно популярны фу́руйя — тип пастушеской свирели, те́кере — струнный инструмент, близкий украинской лире, скрипка и цимбалы, в игре на которых народные музыканты достигали поразительного совершенства. Но народная музыка в Венгрии подвергалась запретам и гонениям, особенно в тяжкое время турецкого ига (1526—1699). И все же национальное музыкальное искусство продолжало развиваться.

Во многих европейских странах было известно имя выдающегося венгерского лютниста и композитора **Балинта Ба́кфарка** (1507—1576).



Бела Барток.

В XVII—XVIII вв. некоторые венгерские магнаты содержали домашние оркестры и капеллы. Одной из таких капелл (у князя Эстергази) в течение тридцати лет руководил великий австрийский композитор Йозеф Гайдн. Крупнейшим представителем венгерской музыкальной культуры XIX в. был **Ференц Лист** (см. ст. «Ференц Лист»). Его современник **Ференц Эркель** (1810—1893) — основоположник национальной оперы, дирижер оперного театра, первый директор Музыкальной академии. Лучшие оперы Эркеля на сюжеты из истории национально-освободительного движения — «Л а с л о Х у н ь я д и» (1844) и «Б а н к б а н» (1861). Главный герой его опер — народ.

Крупнейшими мастерами, выступившими уже в XX столетии, были Бела Барток и Зольтан Кодай (см. ст. «Музыка стран социализма»).

Бела Ба́рток не только композитор, но и первоклассный пианист; концерты его проходили с успехом в разных странах мира. Он собирал и публиковал народные песни — венгерские, словацкие, сербские, североафриканские, турецкие, румынские, был педагогом. Его творческое наследие огромно — оперы, симфонии, симфонические поэмы, концерты (см. ст. «Европейская музыка XX в.»). Они дороги нам потому, что рассказывают о красоте народных венгерских напевов.

Зольтан Ко́дай — крупнейший композитор и фольклорист Венгрии— посвятил свою жизнь собиранию и изучению венгерской народной музыки. Венгерские мелодии в произведениях Кодай интересно разработаны, обогащены средствами современной инструментовки. З. Кодай создал две оперы, ряд симфонических сочинений, хоры, кантаты, инструментальную музыку. Его комическая опера «Х а р и Я н о ш» (1926), где значительное место занимают диалоги, чередующиеся с музыкальными сценами, написана в традициях народного театра.

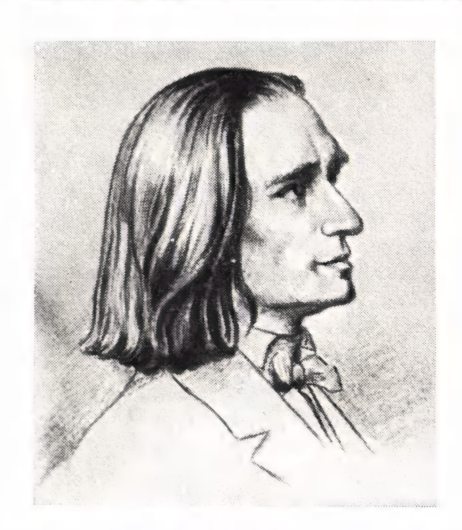
ФЕРЕНЦ ЛИСТ (1811—1886)

Венгерский композитор и пианист Ференц Лист родился в небольшой деревушке Доборьян в семье графского служителя Адама Листа. Уже в раннем детстве, под руководством отца, талантливого музыканта-самоучки, Ференц быстро овладел искусством фортепианной игры. Девяти лет он выступил в концерте, вызвав восторг публики. Мальчика отвезли в Вену к Карлу Че́рни — пианисту и композитору, чьи этюды известны всем, кто учился играть на фортепиано. Черни, пораженный способностями юного Листа, стал заниматься с ним с особенным вниманием и любовью и отказался от платы за уроки. О маленьком пианисте заговорила вся Вена.

В 1823 г. Адам Лист приехал с сыном в Париж, надеясь здесь завершить его образование в знаменитой консерватории. Но иностранцу отказали в приеме. Двенадцатилетний мальчик горько переживал крушение своих надежд. Он дал себе слово: если когда-нибудь станет известным музыкантом, то будет учить бесплатно всех, кто к нему обратится. И Лист остался навсегда верен клятве.

Ему пришлось очень трудно, особенно после смерти отца (1827). В последующие годы жизни в Париже Лист стремится пополнить свое скудное образование: ведь его научили только чтению, письму и счету. Упорно работая, он становится одним из образованнейших людей своего времени. Лист продолжает совершенство-

> **«ПРОБУЖДАТЬ И ВОСПИТЫВАТЬ В ДУШАХ ЭНТУЗИАЗМ К ПРЕКРАСНОМУ, ВЛЕЧЕНИЕ, ПОДОБНОЕ СТРАСТНОМУ ТЯГОТЕНИЮ К ДОБРУ, — ВОТ ЦЕЛЬ, КОТОРУЮ ДОЛЖЕН ПРЕСЛЕДОВАТЬ НАСТОЯЩИЙ ХУДОЖНИК».**
>
> *Ф. ЛИСТ*



**Ференц Лист.
Рисунок французского художника
Ф. Преллера. 1858.**

вать свое мастерство, изучает сочинения композиторов всех эпох.

В начале 30-х годов молодой Лист покоряет своей игрой Париж, а затем и всю Европу. С каждым новым выступлением его игра становится все более богатой и совершенной, исполненной глубоких чувств. Концертные поездки Листа, проходившие с неслыханным успехом, принесли ему славу первого пианиста мира. Все, кто слышал фортепианную игру Листа, отмечали ее поэтичность и несравненную выразительность.

Лист не знал трудностей в игре на фортепиано, легко справлялся с тем, что другим исполнителям казалось непреодолимым. Выступая новатором в исполнительском искусстве, он открыл множество новых выразительных средств, словно превратил рояль в маленький оркестр. Лист доказал, что рояль может передать певучесть человеческого голоса и блеск скрипичных пассажей, мощь духовых инструментов, валторн, труб. Под его пальцами впервые зазвучали в концертных залах фортепианные переложения таких сложнейших оркестровых произведений, как симфонии Бетховена.

Игра Листа поражала не только техническим совершенством и новизной приемов,— она была полна могучей силы и нежности, страсти и глубокого раздумья, вдохновенно раскрывала содержание великих произведений искусства. Тем сильнее были поражены любители музыки, когда Лист в 1847 г. совсем отказался от концертов перед широкой публикой и решил посвятить себя творчеству.

Он поселился в немецком городе Веймаре, где некогда жили Гёте и Шиллер (см. т. 11 ДЭ, статьи «Иоганн Вольфганг Гёте», «Фридрих Шиллер») и занялся композиторской, дирижерской и педагогической деятельностью. Молодые пианисты из многих стран находили в нем не только великого учителя музыки, но и друга, искренне радовавшегося их успехам.

Фортепианные произведения Листа входят в репертуар каждого пианиста. Среди них известные «Венгерские рапсодии» (1847—1885) — блестящие фантазии на тему народных песен и танцев. Рядом с ними — «Испанская рапсодия» (1863), ослепительная по своей виртуозности. Концертные этюды Листа — это музыкальные картины, рисующие в звуках фантастический хоровод гномов, снежную метель, шорохи леса. К лучшим страницам творчества Листа принадлежат фортепианные пьесы, объединенные под названием «Годы странствий». Они навеяны образами природы, раздумьями об искусстве. Здесь и картины грозы, бушующей в горах, и музыкальное воплощение сонетов Петрарки (см. т. 11 ДЭ, ст. «Франческо Петрарка»), и чудесная, брызжущая весельем сцена народного праздника — тарантелла «Венеция и Неаполь». Среди крупных произведений Листа выделяются фортепианные концерты. Необыкновенно ярко раскрывается душевный мир композитора, его тревоги и раздумья в знаменитой фортепианной сонате «Пляска смерти» (1849); это фантастические вариации на тему средневековой мелодии, полные контрастов, драматизма и лирики.



**Гравюра художника
А. Д. Гончарова
к «Избранной лирике»
Ф. Петрарки. 1952.**

Лист был горячим защитником программной музыки; он считал, что музыкальное произведение может быть вдохновлено какими-то поэтическими, живописными либо историческими образами. В фортепианном наследии

Листа мы находим сонату-фантазию «После чтения Данте», пьесы «Задумчивость» и «Обручение», написанные под впечатлением творений Микеланджело и Рафаэля (см. статьи «Микеланджело Буонарроти», «Рафаэль Санти»).

Среди листовских симфонических поэм особенно популярны «П р е л ю д ы» (1848, по стихотворениям Ламартина), рисующие человеческие надежды, страсти, тревоги, мечтания и жизненную борьбу. «Прелюды» увлекают образностью, красотой мелодии, блеском оркестрового письма.

Фортепианные переложения Листа дали вторую жизнь вокальным и оркестровым сочинениям многих композиторов: песням Шуберта, органным сочинениям Баха, увертюрам и симфониям Бетховена и Берлиоза, сценам из опер Гуно, Верди, Вагнера, Глинки. Он стремился донести до широких масс слушателей сокровища классической музыки.

Горячий патриот Венгрии, Лист отразил в своем творчестве ее природу, жизнь и характер народа. Ему принадлежат фортепианная обработка знаменитой песни венгерского национально-освободительного движения «Ракоци-марш», симфоническая поэма «Венгрия», «Героический марш в венгерском стиле» и «Венгерские исторические портреты» для фортепиано. Многообразная деятельность Листа имела громадное значение для развития венгерского музыкального искусства и прославила его во всем мире. Основанная Листом в 1875 г. Будапештская музыкальная академия носит его имя.

Лист был большим и искренним ценителем русской музыки, творчества композиторов «Могучей кучки». В Московской консерватории находится портрет Ференца Листа, написанный художником Репиным во время одного из приездов Листа в Россию.

■

МУЗЫКА ПОЛЬШИ

«Польского крестьянина песней можно заманить на край света. Увлечение песней, музыкой, а в особенности танцами составляет коренное свойство народа... Танцы внесли в музыку песен те черты и краски, по которым легко узнается польский народный стиль»,— вот что писал о характерных чертах музыкальной культуры своего народа один из польских критиков.

Польские песни — бытовые, крестьянские, исторические — отличаются «певучестью от сердца к сердцу идущей мелодии». Многие песенные напевы носят танцевальный характер. И это не случайно — еще с незапамятных времен польский народ любил танцы. Древнейший из них — п о л о н е з, его называли «великим». В придворной среде танец превратился в пышное торжественное шествие, которым открывались балы. Кроме полонеза, популярны были в Польше м а з у р к а (мазур) и к р а к о в я к (танец рыцаря и его оруженосца).

Странствующие актеры и музыканты давали небольшие представления, исполняли песни и танцы, играли на различных инструментах. Очень распространены были волынка, свирель, гусельки и трехструнная скрипка, сделанная руками народных умельцев.

Первый известный польский композитор — **Миколай Ра́домский** жил в первой половине XV в. Он писал сочинения для голоса с инструментальным сопровождением.

Состоятельные шляхтичи стремились завести свой театр, оркестр, оперную труппу. На частных сценах ставились итальянские оперы.

Большой заслугой **Мацея Каме́нского** (1734—1821) было создание первой польской оперы «О с ч а с т л и в л е н н а я н и щ е т а», где использованы народные песни и ритмы популярных танцев. Народные мелодии звучат в операх **Юзефа Э́льснера** (1769—1854), учителя Шопена, и **Кароля Курпи́нского** (1785—1857) — директора Варшавской оперы. Эти композиторы подготовили дальнейший расцвет оперного искусства в Польше.

Композитор **Иосиф Козло́вский** (1757—1831) писал камерную музыку. Он долгое время жил в России, где не только пропагандировал польскую музыку, но и выступил с вокальными сочинениями, внеся вклад в развитие русского романса (см. статьи «Истоки русской музыки», «Русская музыка XVIII в.»). Его ученик **Михаил Клеофас Оги́нский** (1765—1833) завоевал всемирную известность своими полонезами.

Мировую славу польской музыке принесли в XIX в. гениальный **Шопе́н** и классик национальной оперы **Моню́шко** (см. статьи «Фридерик Шопен», «Станислав Монюшко»).

Продолжателями традиций Шопена и Монюшко были **Мечислав Карло́вич** (1876—1909) и **Кароль Шимано́вский** (1882—1937). В своем творчестве они опирались на национальный фольклор и вместе с **Г. Фи́тельбергом** (1879—1953) и **Л. Ружи́цким** (1884—1953) стали основоположниками польской симфонической музыки.

ФРИДЕРИК ШОПЕН (1810—1849)

«Когда ему случалось услышать песенку или звуки скрипки из крестьянской хаты или корчмы, Фридерик, став где-нибудь под окном, казалось, всем своим существом погружался в эти звуки, внимательно вслушивался в народную мелодию, упивался ее ритмикой, и трудно было оторвать его от этих музыкальных наблюдений». Так вспоминали близкие о детстве Фридерика Шопе́на, проведенном в местечке Желязова-Воля (близ Варшавы). Эти ранние впечатления остались в его душе на всю жизнь. Шопен — великий польский композитор — всегда стремился передать дух и характер родной песни в своих мазурках, полонезах, балладах.

Когда в 1829 г. он оканчивал Варшавскую консерваторию, в экзаменационном списке появилась пометка: «Фридерик Шопен — музыкальный гений». К тому времени он уже написал два концерта для фортепиано с оркестром, которые теперь знает каждый любитель музыки.



Фридерик Шопен. Портрет работы французского художника Э. Делакруа. 1838.

В 1830 г. Шопен уехал в концертную поездку за границу. Он и не подозревал, что ему никогда больше не доведется увидеть свою горячо любимую Польшу и что ему останется только вспоминать, бесконечно тосковать о ней и воспевать ее в музыке.

Во время его отсутствия в Варшаве произошло восстание, жестоко подавленное войсками царя Николая I. Среди повстанцев были друзья Шопена, и это навсегда поставило его в положение изгнанника.

Зимой 1830—1831 гг. Шопен выступал с концертами в Вене, а затем отправился в Париж. Здесь он прожил вторую половину своей короткой жизни, много, плодотворно работал и скоро завоевал признание парижан своими сочинениями и необыкновенно поэтичной фортепианной игрой.

Шопен встречался с крупнейшими музыкантами — Листом, Берлиозом, Беллини, писателями и поэтами Мицкевичем, Гейне, Бальзаком, Жорж Санд, художником Делакруа. У композитора было много друзей, но жизнь его все больше и больше омрачали и усиливающаяся болезнь, и тоска по родине. В новые произведения он вкладывал всю глубину и горечь своих дум и переживаний. Постепенно болезнь подтачивала силы Шопена: 17 октября 1849 г. он скончался. Композитора похоронили на парижском кладбище Пер-Лашез, а его сердце было возвращено на родину. Оно покоится в стене варшавского костела св. Креста, вблизи которого Шопен жил в юности.

Гениальный музыкант, отдавший все творческое вдохновение фортепиано, Шопен создал за свою недолгую жизнь бесценные музыкальные сокровища. Фортепиано у него зазвучало с неслыханным ранее богатством и яркостью красок, с бесконечным множеством оттенков. И все это для Шопена лишь средство выразить то, что переполняло его душу. Виртуозность письма всегда сочеталась у него с глубоким содержанием.

Как далеки шопеновские *этюды* от обычных произведений этого рода! Сколько в них поэзии, страсти, размаха, сколько ярчайших музыкальных образов! Его *вальсы* привлекают поэтичностью, мелодическим богатством. Да и во всех творениях Шопена льется поистине неистощимый родник мелодий. Множество то веселых, то грустных картинок польской жизни нарисовал Шопен в своих гениаль-



Дом-музей Шопена в Желязова-Воле (близ Варшавы).

ных мазурках — это зарисовки характеров, маленькие сценки, привлекающие удивительным разнообразием, богатством мелодий и гармонии. Замечательные баллады и скерцо Шопена — это музыкальные поэмы, полные драматизма, романтической устремленности, порывистости.

К величайшим творениям фортепианной музыки принадлежат сонаты Шопена си бемоль минор — с трагическим похоронным маршем и си минор. Изумительное умение выразить глубокое содержание в сжатой краткой форме отличает его прелюдии — 24 пьесы, каждая из которых — это полная, очерченная картина (1839). Раздумья о страданиях польского народа, веру в его прекрасное будущее композитор воплощает в горделивых, торжественных, а иногда и драматически напряженных полонезах. «Слушая некоторые полонезы Шопена,— сказал Лист,— видишь будто твердую, тяжелую поступь людей, выступающих с доблестной отвагой против всего самого наглого и несправедливого в судьбе человека».

В музыке Шопена раскрывается богатство и сложность духовного мира человека. Вот почему она дорога, понятна, интересна и музыкантам-профессионалам и любителям: каждый находит в ней бесконечно много близкого себе.

Шопена высоко ценили М. И. Глинка, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, С. В. Рахманинов. В России в 1861 г. вышло первое в мире полное собрание сочинений Шопена. Русские пианисты А. Г. Рубинштейн, С. В. Рахманинов и советские мастера завоевали славу превосходных исполнителей музыки польского композитора.

В 1918 г. В. И. Ленин подписал декрет о сооружении памятников крупнейшим деятелям мировой культуры, и среди других имен там было имя Шопена.

Для нас Шопен наравне с Мицкевичем (см. т. 11 ДЭ, ст. «Адам Мицкевич») стал олицетворением творческого гения польского народа.

СТАНИСЛАВ МОНЮШКО (1819—1872)

«Я вовсе не принадлежал к числу так называемых вундеркиндов, но с самых ранних лет чувствовал непреодолимое влечение к музыке... Мать первая заметила во мне сверкающую искру дарования и, как только пальцы мои немного окрепли, сама стала учить меня началам любимого искусства» — так рассказывает о своем детстве Монюшко. Он рос в помещичьей усадьбе отца в Белоруссии. Наблюдая жизнь крестьян, будущий композитор с детства полюбил народные обычаи, мелодии польских и белорусских песен. Отец Монюшко, в прошлом военный, увлекался искусством и решил дать своему единственному сыну разностороннее воспитание в Варшаве. Станислав берет уроки музыки, учится игре на органе, часто бывает на концертах и в опере. В Варшаве ставятся итальянские и французские оперы, выступают виртуозы-пианисты, скрипачи, сюда приезжал и великий Паганини.

В 1830 г. семья Монюшко возвращается в Минск. В их доме устраиваются музыкальные вечера, здесь поют, играют в четыре руки. В эти годы Станислав решает стать музыкантом. Но дарование его раскрывается не сразу.



Станислав Монюшко.

После обучения в Берлине Монюшко получает скромную должность органиста в костеле города Вильно. На этом «виленском пустыре», как его прозвали с горечью, провел Монюшко 18 лет. Здесь создал он свои редкие по красоте «Домашние песенки», едва ли не первые национальные произведения для голоса. Уже через несколько лет после появления этого сборника, по словам современников, почти на всех концертах «звучат песни Монюшко, нет зала или гостиной, где бы их не пели».

Слава шла к композитору медленно. Виленцы и не подозревали, что органист, которого они слушают в костеле и который дает уроки,— выдающийся композитор. Несмотря на трудности и нужду, Монюшко осуществляет в эти годы свою заветную цель — создает первую польскую классическую оперу «Галька».

В 1848 г. «Галька» впервые прозвучала в концертном исполнении в Вильно. Тогда она состояла всего лишь из двух актов. Только через 10 лет, расширенная до четырех актов, обогащенная новыми музыкальными эпизодами, «Галька» с огромным успехом была поставлена в Варшаве. Знакомство Монюшко с русской оперной классикой, встречи с Глинкой, Даргомыжским, Серовым помогли ему в создании выдающейся польской национальной оперы.

Опера «Галька» — это отклик композитора на революционное движение польского крестьянства, развернувшееся в 40-х годах XIX в. В первоначальном варианте опера должна была заканчиваться крестьянским восстанием. По цензурным соображениям конец ее Монюшко пришлось изменить. Но опера не утратила своей демократической направленности и обличительной силы.

Сюжет «Гальки» взят из народной жизни: крестьянская девушка Галька любит молодого помещика Януша, который обманывает ее. Охваченная жаждой мести, Галька хочет поджечь костел, где происходит венчание Януша с дочерью стольника. Но мысль о том, что в огне погибнут ни в чем не повинные крестьяне, пришедшие на свадьбу, останавливает ее. В порыве отчаяния Галька бросается в реку. Собравшийся у костела народ оплакивает загубленную барином девушку.

Музыка оперы лирична, напевна, она звучит и сегодня — сто лет спустя — искренне и свежо. Музыкальный язык оперы драматичен и



Сцена из оперы «Галька» С. Монюшко. Большой оперный театр в Варшаве. 1965.

глубоко народен, хотя Монюшко и не вводит в «Гальку» ни одной польской народной песни.

Действующие лица оперы правдиво обрисованы в музыке. Песни и ария Гальки, думка Йонтека — крестьянского парня, преданно любящего Гальку, хор крестьян полны живого чувства, теплоты, мелодии их просты и выразительны. Сочувствие композитора всецело на стороне людей из народа. Музыкальная характеристика дворян далека от традиций народной песенности. Этим Монюшко как бы подчеркивает отсутствие искренности и теплоты у надменных и эгоистичных шляхтичей.

По-разному написаны композитором две мазурки в опере: бравурная, чуждая народному духу, исполняемая в доме стольника, и красочная, поистине народная, звучащая в хоре крестьян из третьего действия.

Имя Монюшко делается известным не только в Польше, но и за рубежом. Он становится дирижером Варшавского оперного театра. Здесь идут его новые оперы: «Сплавщик леса» (1858), «Графиня» (1860) и знаменитый «Зачарованный замок, или Страшный двор» (1865), где раскрылось лирико-комедийное дарование Монюшко. Он замечательно нарисовал в музыке картины из жизни старой Польши — гадание девушек, приход ряженых, талантливо ввел в нее народные песни и танцы. Все здесь проникнуто юмором, полно кипучей жизни и при этом классически стройно и законченно.

Оперы, созданные Монюшко, — высший образец самобытного польского оперного стиля. Но сам Монюшко с присущей ему удивительной скромностью говорил о своем творчестве: «Я не создаю ничего нового. Странствуя по польским землям, я наполняюсь духом народных песен. Из них, помимо моей воли, вдохновение переливается во все мои сочинения».

■

МУЗЫКА ЧЕХИИ

Чешский народ очень музыкален. Его чудесные песни и танцы — и особенно полька — пользуются всемирной известностью. (Полька — по-чешски «пулка», что значит половина; ведь в основе танца — движение на полушагах.)

Из Чехии вышли многие замечательные музыканты. Недаром в XVIII в. Чехию называли *консерваторией Европы*. Музыкальный критик, литератор и публицист прошлого века А. Улыбышев рассказывал: «Проезжая через Чехию, я на постоялых дворах встречал крестьян, игравших гайдновские квартеты, и этих дилетантов в блузах можно было слушать с удовольствием».

Не удивительно, что в Чехии появились выдающиеся композиторы, известные не только на родине, но и за ее пределами. Один из лучших скрипачей своего времени — **Франтишек Бéнда** (1709—1786). Его брат **Йиржи Бéнда** (1722—1795) — известный оперный композитор. Огромным успехом пользовались оперы **Йосефа Мы́сливечека** (1737—1781), которого в Италии называли «божественным чехом». А в следующем столетии Чехия дала миру двух великих композиторов — **Бедржиха Смéтану** и **Антонина Дво́ржака** (см. статьи «Бедржих Сметана», «Антонин Дворжак»).

Вслед за ними выступило новое поколение чешских композиторов. **Леош Я́начек** (1854—1928) — большой и смелый художник, обогативший мировое музыкальное искусство. Он написал «Лашские танцы» для оркестра, симфоническую поэму «Тарас Бульба» (1918, по Гоголю), оперы «Ее падчерица» (1903) и «Катя Кабанова» (1921, по драме Островского «Гроза»).

Видным чешским композитором начала XX столетия был **Йосеф Сук** (1874—1935) — участник знаменитого чешского квартета, неоднократно выступавшего в России. Его современник **Витезслав Но́вак** (1870—1949) известен своей ликующей «Майской симфонией» (1945), посвященной освобождению Чехословакии от фашистского ига. Все эти композиторы достойно продолжили традиции Сметаны и Дворжака.

В народной Чехословакии музыкальная культура получает дальнейшее развитие.

БЕДРЖИХ СМЕТАНА (1824—1884)

Бедржих Смéтана родился в небольшом городке Литомышле. Его талант проявился уже в детстве: пяти лет мальчик начал учиться музы-


Бедржих Сметана.

ке, а в шесть впервые выступал перед публикой как пианист. Сочинения юного композитора пользовались успехом среди друзей, но только в двадцать лет Бедржих получил возможность по-настоящему заниматься музыкой, став учеником Йозефа Прокша, одного из лучших пражских педагогов.

Когда в 1848 г. в Праге вспыхнуло восстание против австрийского ига, Сметана, тоже вынужденный покинуть любимую родину, провел ряд лет на чужбине — в шведском городе Гётеборге. Здесь он давал уроки музыки, выступал в концертах, создал прекрасные пьесы для фортепиано — «Воспоминания о Чехии в форме полек» (1859—1860).

Сметана возвратился в Прагу в 1861 г., когда в Чехии начался расцвет национальной культуры.

Деятельность Сметаны в 60-е годы была кипучей: он дирижировал оперными спектаклями, хоровыми и симфоническими концертами, выступал как пианист, писал критические статьи, участвовал в кампании за сооружение здания Национального театра в Праге. Все это не отвлекало Сметану от композиторской работы. В написанных им тогда операх «Проданная невеста», «Далибор» и «Либуше» раскрылось все богатство его дарования.

«Проданная невеста» (1866) — комическая опера на сюжет из деревенской жизни. Ее музыка близка к народным чешским песням, вдохновлявшим Сметану. Правдиво очерчены в музыке образы любящих друг друга Маженки и Еника, плутоватого, хитрого деревенского свата Кецала, простака Вашека — сына богатого крестьянина.

Особенно лирична партия Маженки. В нежной, проникновенной мелодии (ария «Если б только я узнала») девушка изливает свою грусть — ведь ее мечты так еще далеки от осуществления. И совсем иные интонации — радостные, светлые — звучат в ее дуэте с Еником. Последнее действие этой прекрасной оперы особенно красочное, брызжущее весельем.

«Проданная невеста», завоевавшая огромный успех уже на первом представлении, стала любимой оперой чешского народа. Она обошла сцены театров разных стран и всюду пробуждала живейший отклик.

Опера «Далибор» (1867) рассказывает о смелом борце за справедливость — рыцаре Далиборе, чье имя сохранилось в чешских преданиях. Опера «Либуше» (1872) — величавое эпическое произведение, в котором композитор предсказал, что народ в трудной борьбе


Сцена из оперы «Проданная невеста» Б. Сметаны в исполнении артистов Пражского Национального театра. 1958.

завоюет свободу. Сметана создал здесь большие народные сцены.

В 1874 г. Сметана закончил комическую оперу «Две вдовы» и был полон новых творческих планов. Но внезапно его постигло несчастье — полная глухота. Врачи не оставили ему никакой надежды на выздоровление.

Однако этот страшный удар не сломил воли композитора: он переселился в деревню и продолжал там напряженную творческую работу. За последние десять лет жизни Сметана создал цикл симфонических поэм «Моя родина» (1874—1879), воспевающих родную природу и мужество чешского народа в борьбе за независимость, струнный квартет «Из моей жизни» (1876), радостные «Чешские танцы» (1879) для фортепиано, оперы «Поцелуй» (1876), «Тайна» (1878), «Чертова стена» (1882), в которых нарисованы картины народной жизни. Все эти произведения свидетельствовали о победе композитора над своими недугами и бедами.

Сметану по праву называют отцом новой чешской музыки: он обогатил ее великолепными произведениями, завоевавшими мировую известность. Нет уголка в Чехословакии, где не знали бы имени Сметаны и его музыки.

АНТОНИН ДВОРЖАК (1841—1904)

«У художника тоже есть своя родина, которой он должен платить твердой верой и пламенной любовью» — эти слова, сказанные однажды Дво́ржаком, были девизом его творческой жизни. Он нашел источник своего вдохновения в народном творчестве.

В 20 километрах севернее Праги, на реке Влтаве, стоит деревушка Нелагозевес. Здесь в семье хозяина постоялого двора, мясника Дворжака, родился будущий композитор. Как самому старшему из восьми детей, Антонину по обычаям того времени предстояло унаследовать ремесло отца. Но мальчик мечтал о музыке. С малых лет он слышал в родной деревне народные песни, игру деревенских музыкантов, а в девять лет уже играл на скрипке вместе с ними в трактире отца.

Первым педагогом Дворжака был Антонин Лиман. Под его руководством мальчик научился играть на альте, фортепиано, органе, стал петь в хоре. И хотя было ясно, что жизненное призвание, единственная страсть Антонина — музыка, ему все же пришлось два года работать в лавке, прежде чем отец в 1857 г. разрешил ему учиться в Пражской органной школе, да и то по настоянию учителя Лимана.



Антонин Дворжак.

Жизнь в Праге была не легкой. После занятий Антонин давал частные уроки, подрабатывал перепиской нот, играл в разных оркестрах. В это же время он начал сочинять. Дворжак никогда не торопился издавать свои сочинения или исполнять их для публики. Он по нескольку раз возвращался к написанному, критически относясь к своему творчеству.

Первые оперы Дворжак написал будучи альтистом в оркестре пражского «Временного театра». Дирижер оркестра — Б. Сметана — поддержал начинания молодого композитора.

В 1872 г. Дворжак написал кантату «Гимн» — могучий призыв к чешскому народу не забывать о своем славном прошлом, продолжать бороться за свободу и счастье своей родины. «Гимн» принес автору широкую известность.

Дворжак обращается к симфоническому жанру. К 1875 г. он уже написал пять симфоний, но издал только одну из них. Появляются концерты фортепианный (1876), скрипичный (1880). В первом цикле «Славянских танцев» (1878; второй цикл написан в 1886 г.) Дворжак дал великолепную обработку народных танцев — чешских, словацких, украинских, польских. Создавая на их основе оригинальные произведения, композитор стремился постичь мысли и чувства, воплощенные в народном творчестве.



Вилла «Русалка» в Высоке, где жил и творил композитор А. Дворжак.

Творчество Дворжака с каждым годом приобретало все большую известность. В качестве дирижера он посетил ряд европейских стран. Выступал он и в России — в Москве и Петербурге (1890). Эти концерты были организованы по инициативе Чайковского.

Народная борьба, воспевание героев, павших за освобождение чешской земли, размышления о судьбах родины, природа любимой Чехии — основные темы творчества Дворжака, его опер, «Гуситской увертюры» (1883), симфонической увертюры «Моя родина» (1882), оратории «Святая Людмила» (1886).

В 1891 г. Дворжак начинает преподавать в Пражской консерватории и вскоре возглавляет ее. Затем на два года уезжает в Нью-Йорк, где становится директором и профессором Национальной консерватории. Композитор возвращается в Прагу с симфонией «Из Нового Света» (1893), ставшей самым популярным сочинением чешской классики. В ее музыке своеобразно сочетаются элементы двух культур — славянской и афро-американской.

Дворжак продолжает педагогическую деятельность — среди его учеников чешские композиторы Витезслав Новак, Йозеф Сук, Оскар Недбал.

В 1896—1898 гг. композитор создает симфонические поэмы «Золотая прялка», «Голубь», «Водяной». В 900-х годах появляются оперы «Черт и Кача» и «Русалка» — одна из популярнейших чешских опер.

Премьера оперы Дворжака «Армида» состоялась в Пражском Национальном театре 25 марта 1904 г. Это было его последнее крупное сочинение. Вскоре композитора не стало. Вся Чехия провожала Дворжака в последний путь. Траурный флаг был поднят на здании Национального театра. А. Дворжак — второй после Сметаны чешский классик. Музыка его, раскрывающая красоту и богатство национальной культуры, известна во всем мире.

МУЗЫКА НОРВЕГИИ

Музыка **Эдварда Гри́га** помогла нам полюбить Норвегию, ее природу и людей, познать их духовную красоту, их характер, услышать их песни (см. ст. «Эдвард Григ»).

Не только Григ, чье творчество представляет собой высшее достижение музыкальной культуры Норвегии, но и другие композиторы — **Хальфдан Кьéрульф** (1815—1868), **Юхан Свéнсен** (1840—1911), **Кристиан Си́ндинг** (1856—1941) — опирались в своем творчестве на богатый фольклор родной земли. Здесь и поэзия скальдов (средневековых певцов-сказителей); и локки (песни-призывы), родившиеся на высокогорных пастбищах — фьельдах; и трудовые песни ткачей, рыбаков; лирические и колыбельные напевы, танцы. Вот гангар — неторопливый, чинный, торжественный парный танец, один из самых старинных в Норвегии. Спрингданс танцуют вприпрыжку, двигаясь кругами. И наконец, халлинг — сольный мужской танец, где исполнители соперничают в изобретательности и ловкости.

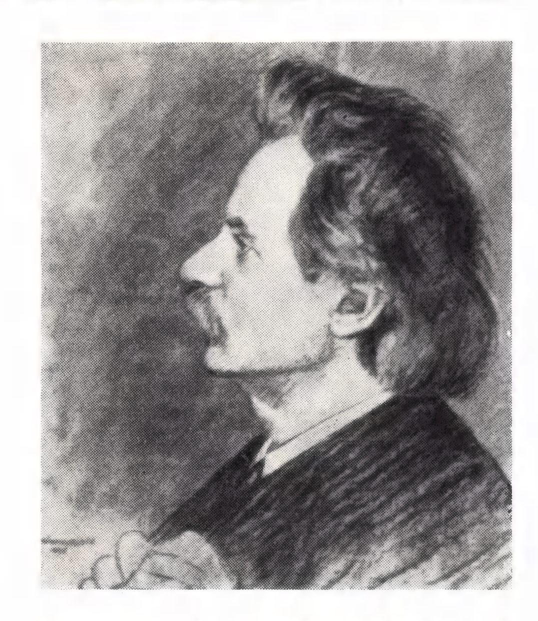
Все песни и танцы исполняются под аккомпанемент скрипки — самого любимого народного инструмента.

Высоко ценил народное музыкальное творчество норвежский скрипач, композитор и деятель национальной культуры **Уле Булль** (1810—1880). Да и в музыке современных композиторов услышишь отзвуки народных напевов и танцев Норвегии.

ЭДВАРД ГРИГ (1848—1907)

«Я вычерпал богатую сокровищницу народных песен родины и из этого до сих пор не исследованного излучения норвежской народной души пытался создать национальное искусство» — так писал о своем творчестве композитор Эдвард Григ. В его музыке оживают легенды и сказки, красочные картины народной жизни, образы природы Норвегии — сумрачное величие хвойных лесов и суровая красота фьордов. В ней звучит прибой Северного моря, в единоборство с которым отважно вступают смелые норвежские моряки.

Григ редко обращался к подлинным народным напевам, но многие из созданных им мелодий невозможно отличить от народных. П. И. Чайковский восторженно говорил: «Сколько теплоты и страстности в его певучих фразах, сколько ключом бьющей жизни в его гармонии, сколько оригинальности и очаровательного своеобразия в его... ритме, как и все остальное, всегда интересном, новом, самобытном!»



Эдвард Григ. С портрета работы художника Э. Веренски-Ольда. 1895.



Дом-музей Грига близ Бергена.

Родился Эдвард Григ в городе Бергене, где его отец занимал должность британского консула. С шести лет мальчик начал учиться игре на фортепиано у своей матери — незаурядной пианистки. Она познакомила сына с произведениями Моцарта, Шопена, Мендельсона.

Игру юного Грига услышал однажды знаменитый скрипач Уле Булль и посоветовал отправить мальчика учиться в Германию. Пятнадцатилетний Эдвард поступил в Лейпцигскую консерваторию и четыре года спустя успешно окончил ее по классам композиции и фортепиано.

С 1866 г. Григ жил в городе Христиании (теперь Осло), где выступал в качестве пианиста и дирижера. Его композиторский талант быстро завоевал признание соотечественников, а после появления музыки к драме Ибсена «Пер Гюнт» (1876) имя Грига стало известно всему миру. В 1893 г. ему была присуждена почетная степень доктора Оксфордского университета. Григ много путешествовал, выступал с концертами в разных странах. Но он каждый раз стремился поскорее вернуться на ро-

дину, в свой скромный домик на берегу моря в местечке Трольдхауген.

Среди крупных произведений Грига — концерт для фортепиано с оркестром (1868). Романтическая взволнованность музыки, богатство наполняющих душу чувств — от тревожно-порывистых до светлых, ликующих, полнозвучие сольной партии и яркость оркестровых красок сделали концерт Грига, превосходного пианиста, всемирно известным.

Знаменитая григовская баллада для фортепиано, написанная в форме вариаций, звучит точно песня — то лирически-спокойно, то напряженно-драматично. Широко известна фортепианная соната Грига.

Григ написал множество небольших пьес для фортепиано, объединенных в циклы: «Поэтические картинки», «Сцены из народной жизни», «Норвежские танцы и песни», «Норвежские танцы», «Лирические пьесы» (10 тетрадей). Они пользуются особенной популярностью среди любителей музыки. Григ рисует чудесные музыкальные картинки, привлекающие своей поэтической образностью и богатством фантазии. Это фортепианные пьесы «Шествие гномов», «Кобольд», «Свадебный день в Трольдхаугене», «Весной» и др. В них, как и в других произведениях Грига, много света и радости, богато и разнообразно использованы мелодии и ритмы норвежских танцев, особенно спрингданса и удалого халлинга (см ст. «Музыка Норвегии»).

Часто исполняются в концертах струнный квартет, скрипичные и виолончельная сонаты Грига, проникнутые духом норвежской песенности, разнообразные по своим краскам и образам, увлекающие поэтичностью и сердечной задушевностью музыки.

Превосходные романсы и песни Грига пробуждают «горячий сочувственный отклик в нашем сердце» (Чайковский): «Сон», «Лебедь», «За добрый совет», «Люблю тебя», песенный цикл «Со скал и фьордов». Все это чарует выразительностью певучей мелодии, верностью передачи поэтического настроения. Это замечательные страницы классического вокального наследия.

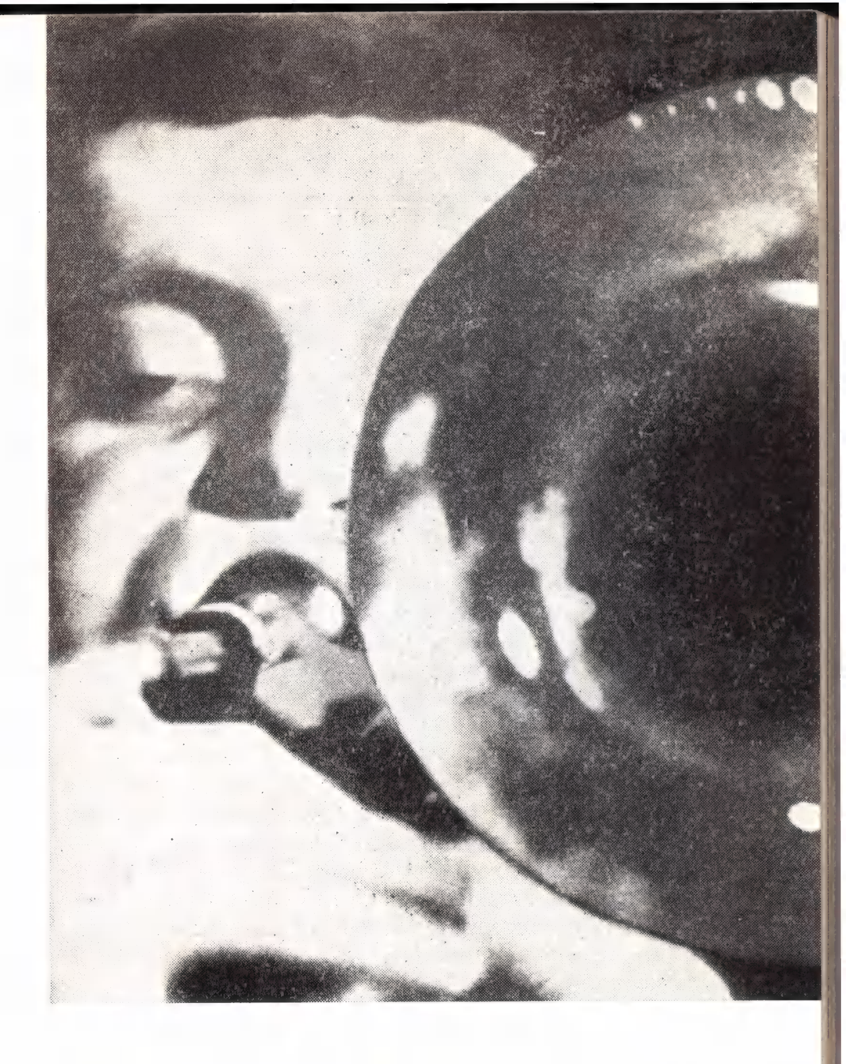
Одно из самых популярных произведений Грига — музыка к драме «Пер Гюнт» знаменитого норвежского писателя Генрика Ибсена (см. т. 11 ДЭ, ст. «Генрик Ибсен»). В ней композитор воссоздает картины ясного утра, поднимающегося над морем, сказочного подземного царства, где зловеще-гулко звучат шаги танцующих гномов — троллей («В пещере горного короля»). И совсем иные образы встают перед нами в изящном грациозном «Танце Анитры». А в сцене возвращения Пер Гюнта на родину образы природы — шум ветра, буря на море — как бы перекликаются с тем, что происходит в душе героя драмы, бесплодно растратившего жизнь в далеких странствиях. В уста покинутой Пером крестьянской девушки Сольвейг композитор вложил одну из своих лучших мелодий. «Песня Сольвейг» покоряет поэтичностью и чистотой выраженного в ней чувства.

В каждой из картин музыки к «Пер Гюнту» сверкают искры вдохновения великого народного композитора.

Умер Григ 4 сентября 1907 г. Это был день национального траура. Похоронен композитор в любимом Трольдхаугене, в скале над вечно волнующимся морем.

■





ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА КОНЦА XIX—XX в.

ЕВРОПЕЙСКИЕ КОМПОЗИТОРЫ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX в.

ФРАНЦУЗСКИЕ КОМПОЗИТОРЫ

Сен-Санс, Франк, Дебюсси, Равель

В последние десятилетия XIX в. во Франции серьезная инструментальная музыка начинает постепенно оттеснять оперу, камерные и симфонические жанры выдвигаются на первый план.

Из наиболее значительных композиторов этого периода двое — Сен-Санс и Франк — относятся еще к романтической ветви искусства XIX в., как бы завершают ее развитие.

Камиль Сен-Санс (1835—1921) уже в десятилетнем возрасте выступал как пианист-виртуоз, а затем и дирижер. Долгие годы этот «музыкальный посол» Франции концертировал в разных странах, был и в России. В 1871 г. по инициативе Сен-Санса было создано Национальное общество музыки для пропаганды творчества молодых французских композиторов.

Сочинения Сен-Санса, виртуозные, блестящие, отличающиеся чисто французским изяществом, быстро завоевали признание во всей Европе. Иногда произведения Сен-Санса близки классическим традициям Баха, Моцарта, но чаще всего в них преобладают романтиче-



Камиль Сен-Санс.

ские черты. Сен-Санс охотно использует в музыке восточные мелодии, услышанные им в путешествиях по Арабскому Востоку.

Одну из своих симфоний, с участием органа, композитор посвятил памяти Листа, который оказывал ему поддержку.

В творчестве Сен-Санса большое место занимают концерты для различных инструментов с оркестром. Пожалуй, нет такого скрипача, который не играл его ро́ндо каприччио́зо (1870), где изящество мелодий словно соперничает с блеском виртуозных пассажей, а сверкающий тембр скрипки царит над прозрачным и легким звучанием оркестра.

В «Карнавале животных» (1886)— сюите для двух фортепиано и оркестра — много юмора, звучание различных инструментов напоминает голоса зверей и птиц, рисует их повадки. В сюиту входит и знаменитый «Лебедь» — мечтательная напевная пьеса для солирующей виолончели. На основе этой чудесной музыки выдающиеся балерины создали шедевр балетного искусства — танец «Умирающий лебедь» (см. ст. «Анна Павлова»).

Самая известная опера Сен-Санса — «Самсон и Далила» (1868), написанная на библейский сюжет, долгое время шла на сценах русских театров. Из нее часто исполняются две арии Далилы, отличающиеся напевностью мелодии и удивительной текучестью ритма.

Бельгиец по происхождению, **Сезар Франк** (1822—1890) еще мальчиком приехал во Францию, где начал путь пианиста. Сосредоточенный и серьезный юноша стремился к сочинению симфонической и камерной музыки. Став церковным органистом, Франк прославился как непревзойденный импровизатор. Его искусство привело в восхищение Листа. Франк долгое время жил уединенно. Сочинения его для органа и хора оставались неизвестными широкому кругу слушателей.

70-е годы внесли перемены в жизнь уже немолодого музыканта. Франк стал одним из основателей Национального общества музыки, был приглашен в консерваторию как профессор орга́на. Знавший Франка великий французский писатель Ромен Роллан сказал о нем однажды: «Нет имени чище, чем имя этой великой простосердечной души. Почти все, кто приближался к Франку, испытывали на себе его неотразимое обаяние». И действительно, вокруг этого человека, обладающего обширной музыкальной эрудицией, собирались даровитые молодые музыканты — плеяда композиторов, позже названная «школой Франка».

Свои лучшие произведения Франк создал в последние 15 лет жизни. Он застал только зарю своей будущей славы. Первым сочинением, встретившим горячий прием, была



Сезар Франк за органом. С картины Ж. Ронжье.

соната для скрипки и фортепиано (1886), посвященная знаменитому бельгийскому скрипачу Эжену Изаи́. Жизнерадостная музыка сонаты, словно напоенная солнцем, полна романтических порывов, тонкого лиризма.

Позже стали известны симфония (1888) и программные симфонические поэмы Франка. Их сюжеты заимствованы из литературы, из легенд и мифов («Про́клятый охотник», «Психея» и др.). «Симфонические вариации» (1885) для фортепиано с оркестром — это своеобразный концерт, в котором, как полагают, претворен античный миф об Орфее, укрощающем силы ада своим искусством. Когда слышишь это сочинение, обращаешь особенное внимание на контраст между бурной, «демонической» партией оркестра и светлой музыкой фортепиано, которая передает пение и игру Орфея.

Музыка Франка может быть задушевной, мягкой, а порой волнует слушателей драматизмом, страстностью. Некоторые черты роднят ее с величественной музыкой Баха: глубина, серьезность, склонность к размышлениям. Вдохновенное творчество Франка оказало заметное воздействие на многих композиторов.

Новый период развития французской музыки открывают Дебюсси и Равель — две различные, но дополняющие друг друга художественные натуры.

Клод Дебюсси́ (1862—1918) окончил консерваторию 22 лет с высшей наградой. В его сочинениях с самого начала чувствовался оригинальный, неповторимый талант, они были полны необычных новшеств. Дебюсси не раз бывал в России — дважды в юности (1881, 1882) и с концертами в 1913 г. Любовь к русской музыке, особенно к Мусоргскому, сохранилась у Дебюсси на всю жизнь и не прошла бесследно для его творчества.

В чем же главное новшество его искусства? В музыку впервые полновластно вошли настроения и чувства, рожденные живыми и яркими впечатлениями от полей и лесов, разнообразных морских пейзажей, городских улиц и парков. Своими звуковыми образами Дебюсси вызывает в воображении ароматы и краски, запечатлевает многообразнейшие уголки земли и словно одушевленные стихии — ветер, море.

Вот фортепианные пьесы «Паруса», «Ветер на равнине», «Сады под дождем», «Шаги на снегу», «Отражения в воде», «Золотые рыбки». Сколь различны впечатления, навеянные природой и претворенные в музыке! Еще более



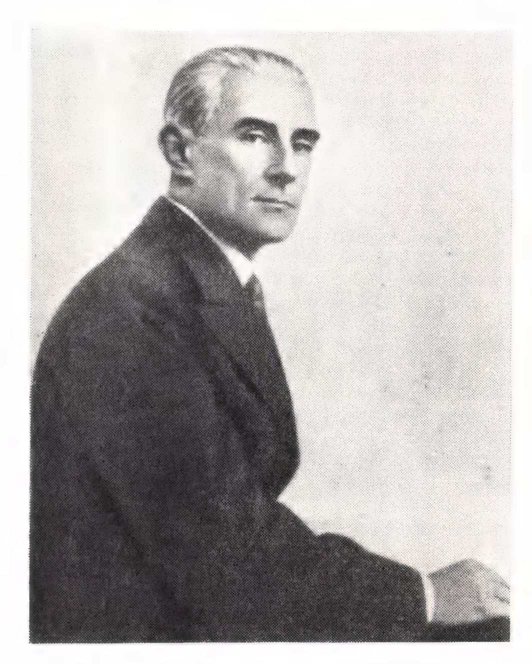
Клод Дебюсси.

красочны оркестровые картины: поэтичнейший ноктюрн «Облака», с задумчивым мотивом английского рожка на фоне сдержанных звучностей оркестра, ноктюрн «Празднества», где все в движении и блеске, в звенящей россыпи фанфар.

Вершина творчества Дебюсси — симфония-поэма «Море» (1903—1905). Этот полный красок и поэзии музыкальный рассказ мог создать лишь художник, восторженно влюбленный в природу. «Не нужно слушать чьего-либо совета, только совет ветра, который напевает историю мира»,— сказал однажды Дебюсси. Творческая фантазия часто влечет его к античным или сказочным сюжетам. А в детском балете «Ящик с игрушками» и фортепианном цикле «Детский уголок» (1906—1908) много юмора, веселой выдумки.

Слушая музыку Дебюсси, вы уловите интонации народных песен или старинных мелодий, в нее вплетаются и восточные напевы, похожие на цветистые узоры. В его оркестре вы услышите пленительные неожиданные контрасты: как бы затененные звучности сменяются яркими, сверкающими. Искусство Дебюсси называют музыкальным импрессионизмом (от французского слова impression — впечатление). Недаром ему были так близки картины Клода Моне и других представителей импрессионизма — одного из течений французской живописи (см. ст. «Зарубежное изобразительное искусство XIX в.»).

Творчество Дебюсси, признанного главой французской школы с начала 900-х годов, ока-



Морис Равель.

зало большое влияние на развитие всей музыки XX в.

Имя **Мориса Раве́ля** (1875—1937) тоже связано с музыкальным импрессионизмом, но в своем творчестве он более заметно отразил новые веяния XX в. Он родился на юге Франции, близ границы с Испанией, и ряд его сочинений наполнен испанскими и баскскими народными мелодиями и танцевальными ритмами.

Одна из ранних фортепианных пьес Равеля — «Павана» (1899), старинный испанский танец, развертывающийся в медленном движении.

«Испанская рапсодия» для оркестра (1907) полна изящества и блеска. В первой части («К ночи») воссоздана поэтическая картина южной природы, отдыхающей после знойного дня. В следующих частях — танцы: воздушно-легкая малаге́нья и полная томной неги хабане́ра. Финал («Феерия») — сцены народного праздника. Мелькает пестрая череда карнавальных масок, особенно бурными, темпераментными становятся пляски.

Перу Равеля принадлежит несколько балетов, каждый из которых отличается особым музыкальным колоритом и непрерывностью музыкального развития.

Балет «Дафнис и Хлоя» (1912) на античный сюжет завоевал сцены крупнейших театров мира. Его музыка пышна, красочна и вместе с тем изысканна. Здесь вы найдете и лирические сцены, и дикие пляски пиратов, и величественные пейзажи. Особенно знаменит «Рассвет» (в третьей картине).

В романтический мир переносит нас хореографическая поэма «Вальс» (1919—1920): ярко освещенный зал, маскарадные одежды, стремительное движение танцующих пар.

Одной из вершин симфонической музыки XX столетия стало прославленное «Болеро́» (1928), которое композитор задумал как хореографическую сцену в таверне. Две контрастные мелодии чередуются на фоне неизменного, очень четкого танцевального ритма. Солирующие инструменты меняются, оркестр звучит все насыщеннее и громче. В самом конце пьесы напряжение достигает наивысшей точки.

Чудесно воплощен в музыке Равеля мир сказок. В балете «Матушка-гусыня» (1908) действуют сказочные персонажи: мальчик с пальчик, красавица, чудовище — заколдованный принц. А в опере «Дитя и волшебство» (1925) разговаривают звери, птицы и оживают вещи — совсем как в сказках Андерсена или в «Синей птице» Метерлинка...

В годы первой мировой войны Равель оставил творчество — был санитаром и шофером грузовой машины на фронте.

В послевоенных сочинениях Равеля нашли отражение динамичные образы и ритмы жизни современного большого города, своеобразно претворялись элементы джаза. Но Равель никогда не изменял себе, оставаясь творцом гуманистического, содержательного и прекрасного искусства. «Великая музыка, я убежден в этом, всегда идет от сердца...»

Музыкальный импрессионизм нашел продолжение в творчестве композиторов других стран—итальянца **Отторино Респи́ги** («Фонтаны Рима», «Пинии Рима» и «Празднества Рима») и испанца **Мануэля де Фа́лья** («Ночи в садах Испании»).

Разнообразное, яркое и глубоко человечное искусство композиторов-импрессионистов — драгоценное наследие, прочно вошедшее в мировую музыкальную культуру.

МУЗЫКА ФИНЛЯНДИИ.

ЯН СИБЕЛИУС (1865—1957)

Впервые о финской музыке в Европе узнали лишь в конце XVIII в. Ученые, путешественники описывали простые мелодии рун (древ-

них песнопений), музыкальные инструменты (ка́нтеле, родственный гуслям, скрипку, пастушеский рожок) и танцы финского народа.

Первым из финских музыкантов стал известен за пределами Финляндии композитор и кларнетист-виртуоз **Бернгард Кру́селль** (1775—1838). **Фредрик Па́циус** (1809—1891), немец по происхождению, написал первую финскую оперу «Охота короля Карла» (1852), а его музыка к поэме Рунеберга «Наша страна» стала государственным гимном Финляндии. Он же учредил в Хельсинки хоровое общество. **Филипп фон Шанц** (1835—1865), тоже немец по происхождению, вошел в историю финской музыки как автор первой программной увертюры на сюжет из «Ка́левалы» — карело-финского эпоса.

Но время расцвета финской музыкальной культуры наступило позднее — во второй половине XIX в., когда появились в стране свои отечественные композиторы, исполнители, свой симфонический оркестр. Национальная культура и искусство Финляндии развивались в трудных условиях многовекового господства Швеции и колониальной политики царской России.

Стремлениям финской интеллигенции создать национальное искусство, основанное на поэтическом и музыкальном фольклоре народа, отвечала творческая деятельность **Яна Сибе́лиуса.**

«Дороже, красивее всего для меня земля моей родины» —в этой строчке из патриотической кантаты «Моя страна» Яна Сибелиуса выражен главный смысл жизни и творчества замечательного композитора.

Ян Сибелиус родился в 1865 г. в небольшом городе Хяменлинна, к северо-востоку от столицы Хельсинки. Его отец был военным врачом. Будущий композитор учился в Финском образцовом лицее. Его интересовали зоология, ботаника, история. Он много читал, увлекался игрой на фортепиано. Свободное время посвящал далеким прогулкам по озерам, в лес, мог часами искать светлячков, любил придумывать разные истории и вместе с товарищами устраивал детские спектакли.

Когда Яну было почти 15 лет, музыка завладела им «с силой, которая вскоре вытеснила все другие интересы». Он начал брать уроки игры на скрипке у лучшего музыканта в родном городе. И музыка стала действительно страстью всей его жизни.

По настоянию родителей Сибелиус поступил на юридический факультет университета в Хельсинки. Но вскоре он стал студентом музыкального института.



Ян Сибелиус.

Занятия музыкальной теорией и композицией в классе у Мартина Вегелиуса, финского композитора и педагога, сочинение музыки, любимая скрипка поглощали все время и внимание Сибелиуса. Пусть профессию музыканта в его стране не очень ценят,— для Сибелиуса жизнь только в музыке.

В Берлине, а потом в Вене Сибелиус совершенствует свой талант. Много слушает музыки и, конечно, сочиняет.

1891—1892 годы — значительный рубеж в творческой биографии Яна Сибелиуса. Он вернулся на родину известным композитором, его камерные сочинения уже завоевали признание публики. Началась самостоятельная творческая жизнь.

Премьера «Куллерво» (1892) — первого программного сочинения Сибелиуса на сюжет из «Калевалы» — прошла в Хельсинки с большим успехом. Национальному композитору Финляндии Сибелиусу, который показал, что может повести финское музыкальное искусство вперед, преподнесли венок с символической надписью на ленте. Это были строки из «Калевалы»: «Тропа открылась для певцов, кто петь способен, для тех, кто песнями богаче...»

С эпосом связана вся музыка Сибелиуса. И одна из его заслуг в том, что он перевел на интернациональный язык музыки ценнейшее поэтическое наследие своего народа. Он сумел раскрыть своеобразие и прелесть финской народной поэзии и музыки в своих произведениях, к какому жанру бы они ни относились,— в фортепианных и скрипичных пьесах, в музыке к театральным постановкам, в симфониях и симфонических поэмах.

Его музыка вся насквозь финская, пронизанная интонациями фольклора, в ней есть что-то и от ритмических и мелодических особенностей финского языка. Она полна красок, по-северному прекрасных и в то же время суровых и сдержанных.

Послушайте Первую симфонию (1899) Яна Сибелиуса. Вот задумчивый напев кларнета, короткий, похожий на запев народной песни. Главная тема, с характерным для народной финской музыки ритмическим рисунком, как порыв свежего, бодрого ветра, захватывает дыхание, увлекает за собой.

Темы и сюжеты своих симфонических поэм Сибелиус черпал в народном эпосе «Калевала». В своей музыке композитор рассказывает увлекательные истории из жизни мужественного северного народа и поэтичнейшие сказки о природе, пейзаже страны тысячи озер. Одна из симфонических поэм — «Туонельский лебедь» (1893) — о стране вечного покоя. В другой вы встретитесь с мудрым старцем Вяйнямейненом, подарившим людям на вечную радость сладкоголосый инструмент кантеле и чудесные песни.

После концертов финского симфонического оркестра на Всемирной парижской выставке 1900 г. и выступлений Сибелиуса в ряде европейских городов оригинальная музыка северного композитора получила широкое признание.

В России его музыка звучит в концертах Русского музыкального общества. Сибелиуса зовут работать в Австрию, Англию, Америку. А он записывает в дневнике: «Я хочу остаться в своей стране». Он сумел преодолеть смятение, тревогу, вызванные событиями первой мировой войны, и пришел к светлым, оптимистическим настроениям, которые выразил в Пятой симфонии (1915).

Последние тридцать лет Ян Сибелиус жил безвыездно на вилле «Айнола» под Хельсинки. Его дом сделался своеобразным центром притяжения для всех, кто приезжал в Финляндию. Своим творчеством композитор завоевал любовь народа, и потому на родине его часто называли «финским повелителем без короны». ■

МУЗЫКА СОЕДИНЕННЫХ ШТАТОВ АМЕРИКИ XIX—XX вв.

Американская музыка еще не создала собственной классики—для этого она попросту слишком молода.

Но зато ни в одной другой стране мира не имелось и не имеется столь пестрого и своеобразного *музыкального фольклора*: на американской земле живет народная музыка трех частей света.

Англичане, ирландцы, французы, итальянцы, немцы, испанцы, скандинавы и славяне — каждая из национальных групп европейских переселенцев привозила с собой в Новый Свет песни и танцы своей родины.

Коренные обитатели континента — индейцы — и сегодня хранят традиции своей древней музыкальной культуры.

Наряду с музыкой белых и индейцев зазвучали острые, зажигательные ритмы и мелодии чернокожих невольников, привезенных из Африки (см. ст. «Песни американских негров»). Потомки их уже стали переделывать на свой лад музыку белых хозяев, сплавляя воедино черты африканского и европейского фольклора. Соединение столь разнородных и далеких элементов дало замечательные плоды: так называемую *афро-американскую музыку*, ставшую затем одним из наиболее значительных и самобытных явлений всей художественной культуры США.

Уже с середины XIX столетия черты негритянского фольклора стали проникать в легкую музыку белых американцев. Популярные песни и танцы все более насыщались элементами негритянской ритмики и мелодики. Одним из первых испытал на себе отчетливое влияние негритянского фольклора **Стивен Фо́стер** (1826—1864). Он сочинял песенки к эстрадным спектаклям, но его произведения оказались гораздо выше и долговечнее тех балаганных сцен, для которых они предназначались. Знаменитые мелодии Фостера «Лебединая река», «Мой старый дом в Кентукки» и «Старый черный Джо» живут и поныне. Фостер был скорее любителем, чем профессионалом. Но он подготовил почву для создания типично американской формы музыкального театра, называемой мьюзикал.

Мьюзикал несколько напоминает оперетту: игровые разговорные эпизоды перемежаются в нем с вокальными и танцевальными номерами. Однако в отличие от оперетты, где действие

носит чаще всего условный, эксцентрический и комедийный характер, мьюзикал может вмещать более широкое содержание, приближаясь к своеобразной музыкальной драме. Эта форма мьюзикала была блестяще развита в первой половине XX в. такими композиторами, как Джером Керн, Ирвинг Бе́рлин, Винсент Ю́манс, Ричард Ро́джерс и Кол По́ртер.

В самом начале нашего века родился наиболее своеобразный жанр американской, точнее, афро-американской музыки — д ж а з. В первую очередь джаз отличается способом исполнения: каждый музыкант в ансамбле вносит элемент и м п р о в и з а ц и и в свою игру. Джазовое исполнение характеризуется четким пульсирующим р и т м о м и необыкновенно красочным разнообразием тембров звучания духовых инструментов: труб, тромбонов, кларнетов и саксофонов. Лучшие произведения джаза созданы **Луи А́рмстронгом** (р. 1900), **Дюком Э́ллингтоном** (р. 1899) и другими талантливыми негритянскими музыкантами, связанными с традициями народного искусства. Но использование джаза в американской легкой музыке порой принимало уродливые формы, искажающие его истинное содержание.

Несмотря на всю самобытность этих жанров американской музыки, на нее не сразу обратили внимание критики, дирижеры и композиторы США, воспитанные на европейской классике, такие, как Эдвард Мак-Доуэлл и другие.

Первым американским композитором, получившим мировое признание, правда уже после смерти, был **Джордж Ге́ршвин** (см. ст. «Джордж Гершвин»). Его опера «П о р г и и Б е с с» — непревзойденный и единственный образец американской национальной оперы.

В послевоенные годы признание получили произведения **Самюэла Ба́рбера** (р. 1910), исполняемые в Америке и за границей. Среди них — широко известные струнные квартеты, концерт для скрипки, балетная сюита «Медея», увертюра к спектаклю «Школа злословия», опера «Ванесса» и многие фортепианные пьесы.

Большой известностью пользуется негритянский композитор **Уильям Грант Стилл** (р. 1895), которому принадлежат крупные симфонические сочинения — «Афро-американская симфония», симфонии «Темнокожая Америка» и «Африка» и две оперы. В его музыке преобладают интонации и образы афро-американского фольклора.

В наши дни внимание привлекает творчество **Джан Карло Мено́тти** (р. 1911), прославившегося своими операми «Медиум» и «Консул». Композитор **Леонард Бе́рнстайн** (р. 1918), автор симфоний «Иеремия» и «Век тревог», также внес значительный вклад в развитие национального оперного театра. Его лучшая опера «В е с т с а й д с к а я и с т о р и я» (1957), написанная в жанре мьюзикал, повествует о трагической любви американского юноши и пуэрториканской девушки — современных Ромео и Джульетты, оказавшихся жертвами расовой дискриминации.

В американской современной музыке существует огромное количество самых разнообразных, порой совершенно взаимоисключающих художественных направлений и школ. Многие из них возникают в результате внезапно вспыхнувшей моды на тот или иной ошеломляюще непривычный, внешне эффектный, но пустой и бесплодный способ сочинения музыки. Однако усилия лучших прогрессивных музыкантов США направлены на создание такого искусства, которое воплощало бы истинную душу и высокие идеалы американского народа.

ДЖОРДЖ ГЕРШВИН (1898—1937)

Необыкновенный успех, широкая популярность и громкая слава пришли к Ге́ршвину уже в 22 года. Тогда вся страна подхватила мотив его песенки «Свэни», за несколько месяцев разошедшейся многомиллионным тиражом. Но представители «высокого» искусства относились к Гершвину пренебрежительно; с их точки зрения, он не мог считаться настоящим, «серьезным» композитором.

Гершвин был рядовым пианистом в нотном магазине, демонстрировал покупателям новинки легкой музыки. Он совсем не знал европейской классической музыки и был знаком лишь с основами нотной грамоты.

Природная музыкальность и композиторский дар Гершвина могли отлиться только в одну форму — в форму популярной песни. Он наполнил ее небывало глубоким и непосредственным чувством, отшлифовал ее и открыл в ней такие грани, которые засверкали ярчайшими красками новых интонаций, гармоний и ритмов. Обычные популярные песни редко живут на эстраде больше двух-трех лет, большинство из них не выдерживает и одного сезона. А песни Гершвина «Я построил себе лестницу в рай», «Кто-то любит меня», «Повтори


Джордж Гершвин.

это вновь», «Тот, кого я люблю» звучат сегодня так же свежо и привлекательно, как и полвека назад.

В начале 20-х годов мелодии его популярных песен завоевывают и Западную Европу. Тем большим сюрпризом оказывается для всех его первое большое произведение для фортепиано с оркестром—«Рапсодия в голубом» (иногда называемая еще «Рапсодия в стиле блюз», 1924). По словам самого Гершвина, рапсодия представлялась ему чем-то вроде музыкального калейдоскопа Америки: в ней сплавились и лихорадочно-нервные темпы городской жизни, и простор невозмутимо спокойных прерий, и язвительная насмешка джазовых танцев, и печаль негритянских блюзов. На первом исполнении рапсодии присутствовали Сергей Рахманинов (см. ст. «С. В. Рахманинов»), Игорь Стравинский (см. ст. «Русские композиторы конца XIX—начала XX в.»), всемирно известные скрипачи Яша Хейфец и Фриц Крейслер, дирижер Леопольд Стоковский и многие другие. Это был подлинный триумф композитора.

Друзья советуют Гершвину работать над созданием произведений крупного жанра, и он садится за учебники, чтобы подучиться теоретическим основам композиции. Два года спустя появляется концерт фа мажор для фортепиано и оркестра, значительно более строгий по форме, но, как и рапсодия, проникнутый остроритмическим движением джаза.

Балетная пьеса «Американец в Париже» (1928), навеянная впечатлениями от французской столицы, Вторая рапсодия (1931), «Кубинская увертюра» (1932), родившаяся после посещения Зеленого острова в Карибском море, утвердили за Гершвином репутацию выдающегося мастера в им же самим созданном жанре современной инструментальной музыки.

Последнее, самое значительное и совершенное произведение Гершвина — народная опера «Порги и Бесс» (1935). «Порги и Бесс» — повествование о народе, — говорил композитор,— его персонажи поют народную музыку». Действие оперы происходит в бедном негритянском поселке на берегу Мексиканского залива. Калека-нищий Порги горячо любит красавицу Бесс, в тяжелую для нее минуту он предлагает ей свой кров и свое сердце. Но мир, в котором живут герои, слишком жесток и коварен — насилия и убийства, ложь и предательство нарушают их счастье. Обманутая и запуганная, Бесс уезжает, однако Порги отказывается смириться с ударами судьбы и решает во что бы то ни стало разыскать свою подругу.

Премьера оперы окончилась полным провалом — нью-йоркская публика не сумела воспринять жизненную силу и поэтичность новых музыкально-драматургических образов.

Лишь после смерти Гершвина (он скончался неожиданно, в возрасте 39 лет, в период напряженной работы над осуществлением своих новых замыслов) его опера «Порги и Бесс» была признана величайшим произведением американской музыки, уходящим своими корнями в глубины народного творчества.



Песни американских негров

У негров, увезенных в рабство в Америку, единственным, но всеобъемлющим средством выражения их чувств, мыслей, горя, радости, страданий и надежд стала музыка. Хозяева разрешили им петь одни только религиозные гимны и псалмы, но библейские тексты и молитвенные интонации оказались лишь внешней оболочкой, скрывавшей голоса протеста и гордость побежденных, но не сломленных духом людей.

Музыкальная ткань спиричуэлс — духовных песнопений — представляла собой самое причудливое переплетение европейских мелодий и африканских ритмов. Исполнение спиричуэлс, во время которого каждый участник может добавлять импровизированные слова и обороты мелодии, проходило в атмосфере коллективного музыкально-поэтического творчества. Много негритянских рабочих песен возникло во второй половине XIX в., когда в Америке началось строительство широкой сети шоссейных и железных дорог. Услышав протяжный запев своего старосты, чернокожие землекопы и рельсоукладчики поднимали вверх кирки и молоты и секундой позже обрушивали их вниз, сопровождая удар ответным хоровым выкриком. Несколько мгновений они отдыхали, а затем, вслед за новым призывным возгласом, снова преображались в бросок напряжен-

ных мускулов и сверкающего металла. И так раз за разом, с утра до вечера, под один и тот же повторяющийся мотив. Староста пускал в ход всю свою изобретательность, чтобы подбодрить товарищей остроумной присказкой, шуткой или неожиданным оборотом мелодии. Органически вплетая их в общий ритм работы, он импровизировал целые строфы, перемежал деловые указания со строками из спиричуэлс. Постепенно в рабочих песнях стали появляться интонации насмешки, протеста, даже угрозы белым хозяевам и надсмотрщикам, а иногда в них звучал прямой призыв к бунту и восстанию.

В конце XIX — начале XX в. возникли блюзы — печальные песни. Блюзы рассказывали о жизненных невзгодах негритянского народа: бедности, одиночестве, безработице, голоде, об ураганах и наводнениях.

Многочисленные образы спиричуэлс, рабочих песен и блюзов вошли в репертуар исполнителей песен протеста, или песен свободы, рожденных революционным движением американского пролетариата в 20-х и 30-х годах нашего века. Лучшие из них пронес по всему миру чудесный негритянский певец Поль Робсон. В несколько измененном виде, нередко с новыми словами, все эти мелодии звучат и сегодня на демонстрациях протеста против расового угнетения, на массовых митингах, во время забастовок и столкновений с расистами и полицией.

ЕВРОПЕЙСКАЯ МУЗЫКА XX в.

Барток, Шёнберг, Онеггер, Хиндемит, Мийо, Эйслер, Буш, Бриттен, Мессиан

Уже к концу XIX в. талантливые композиторы не могли не чувствовать, что старые формы и способы сочинения музыки начинают отставать от духа времени, что они не позволяют воплощать в звуках новое содержание изменяющейся действительности. Композиторы пытались найти новые средства музыкального выражения и готовы были искать их где угодно и в чем угодно.

Одни внимательно прислушивались к шумовому фону больших городов, скрежету металла в заводских цехах или треску пишущих машинок в деловых конторах. Другие, напротив, погружались в изучение древних народных песен и танцев или знакомились с экзотической музыкой Азии, Африки и Южной Америки. Эти различные направления в музыке сталкивались, пересекались и обогащали друг друга.

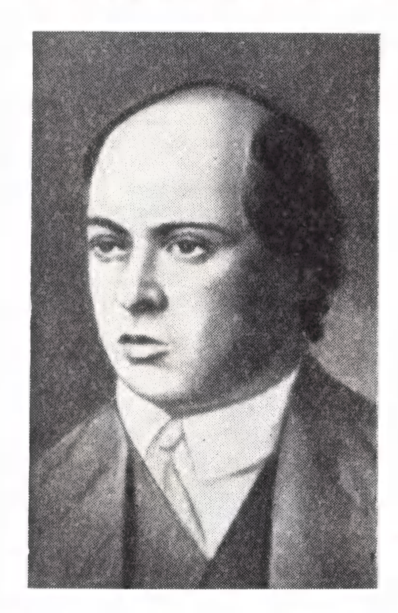
Поиски такого рода выливались в интересные, подчас не сразу понятые слушателями музыкальные опыты. Далеко не всегда подобные эксперименты оказывались удачными, зато некоторые из них привели к подлинным художественным открытиям.

Первое из таких открытий совершил молодой русский композитор, ученик Римского-Корсакова, **Игорь Федорович Страви́нский** (р. 1882, см. ст. «Русские композиторы конца XIX — начала XX в.»). 28 мая 1913 г. в Париже состоялось исполнение его балета «Весна священная». Ошеломляюще яркая, неистово темпераментная, остроритмичная, могучая, как сама природа, музыка Стравинского воскрешала образ древнего славянского праздника плодородия земли. Стравинский опрокинул всю общепринятую технику и стиль музыкального письма, но сохранил в неприкосновенности фундамент классического искусства, возведя на нем новое здание из художественного материала, таящегося в народном творчестве.

Существенно иной, но не менее важный вклад в развитие новой музыки XX в. внес великий венгерский композитор **Бела Ба́рток** (1881—1945). Путешествуя по своей стране, он разыскивал и записывал на фонограф образцы мадьярской, хорватской и цыганской народной музыки, следы которой вели за пределы Восточной Европы, в Азию. Выразительные лады и ритмы Балканского полуострова и Ближнего Востока образовали единое целое с классическими формами европейской музыки в таких произведениях Бартока, как сюита для струнного оркестра (1907), фортепианное «Аллегро барбаро» (1911), в пантомиме «Чудесный мандарин» (1919) и особенно в «Музыке для струнных, ударных и челесты» (1936). Идея взаимосвязанности и мирового единства всех музыкальных культур пронизывает также замечательный фортепианный цикл «Микрокосмос», созданный Бартоком специально для юных пианистов.

В эти же самые годы австрийский композитор **Арнольд Шёнберг** (1874 — 1951) в Вене экспериментировал с так называемой *атональной* музыкой. Он отказался от тонального (точнее ладо-тонального) начала, присущего народной и классической музыке всех стран мира.

Шёнберг был уверен, что отказ от соблюдения ладо-тональной системы даст композитору полную свободу в обращении с музыкальным материалом. Но любое искусство нуждается в каких-то правилах, иначе оно обратится



Арнольд Шёнберг.

в бессмыслицу. И Шёнберг разработал свою собственную систему так называемой *додекафонной* (т. е. двенадцатизвучной) композиции. Из двенадцати звуков, составляющих *хроматическую* гамму, которой соответствуют на пианино все клавиши — и белые и черные, заключенные в пределах октавы, т. е. между «до» и «до», нужно было выбрать любой ряд неповторяющихся нот, образующих исходную тему, или *серию*. Дальнейшее развитие пьесы — повторение серии, ее варьирование, перестановки звуков — должно было строиться по особым, математически строгим законам, не имевшим никакого отношения к природе живой музыки. Звуковые конструкции Шёнберга и его последователей подобны жестким каркасам пустых и холодных зданий. История показала, что додекафонная система не смогла заменить собой коренных основ музыкального искусства.

И лишь в тех случаях, когда композиторы-додекафонисты, нарушая правила «системы», «незаконно» вносили в свои произведения ладотональные элементы, им удавалось создавать действительно человечную и одухотворенную музыку. Так поступил ученик Шёнберга Альбан Берг в опере «В о ц ц е к», рассказывающей о горькой судьбе униженного и забитого солдата старой австрийской армии. А после второй мировой войны это же сделал сам Шёнберг в своей трагической оратории «С в и д е т е л ь и з В а р ш а в ы», посвященной памяти жертв фашизма.

Но вернемся к началу 20-х годов нашего столетия, когда творчество Стравинского, Бартока, Шёнберга возбуждало яростные споры между группами их приверженцев и противников. Пора было осмыслить результаты экспериментов и подвести итоги. Первым решительно заявил об этом сам Игорь Стравинский. Ровно через десять лет после «Весны священной», явившейся знаменем для большинства молодых композиторов, он написал классически строгий концерт для фортепиано и духовых инструментов. Величайший музыкальный новатор нашего времени Стравинский был обвинен в старомодности. Следующие сочинения композитора — опера «Царь Эдип» (1927), балет «Аполлон Мусагет» (1927) и «Симфония псалмов» тоже считались на первых порах глубоко консервативными.

Однако уже было ясно, что ничем не сдерживаемая погоня за «новаторством», пропагандируемая а в а н г а р д и с т а м и[1], способна привести лишь к полному звуковому хаосу и вырождению музыкального искусства.

Поворот к н е о к л а с с и ц и з м у, как стали называть новый период в творчестве Стравинского, оказался весьма плодотворным для дальнейшего развития музыкального искусства. Постепенно ведущие музыканты, а потом и широкая публика с изумлением открыли для себя неведомые им прежде богатства старой музыки: безупречную стройность сложнейшего многоголосия, ритмическую легкость и свободу, прозрачную чистоту инструментальных красок. Вслед за Стравинским (но ни в коей мере не подражая ему, каждый своим путем) пошли такие крупнейшие композиторы нашего времени, как француз А. Онеггéр и немец П. Хи́ндемит. Их сближали симпатии к музыкальному наследию стран Центральной Европы, где издавна смешивались потоки северо-французской и германской культур. В начале 20-х годов оба они увлекались модными направлениями. **Артюр Онеггéр** (1892—1955) написал тогда вызывающе шумную пьесу «П а с и ф и́ к 2 3 1», в которой стремился создать звуковой образ мощного паровоза. Но уже в 30-х годах музыкальный язык Онеггера становится иным: в неожиданных и смелых находках угадывается стремление к ясности и чистоте классического музыкального искусства.

В 1931 г. Онеггер пишет призывно-взволнованную ораторию «К р и к и м и р а» на

[1] А в а н г а р д и с т а м и, или а в а н г а р д о м, принято называть тех воинствующих представителей новых направлений в искусстве (живописи, музыке, поэзии), которые проповедуют разрушение сложившихся художественных традиций.


Артюр Онеггер.

стихи английского поэта, романтика прошлого века Джона Китса. В 1935 г. он создает наиболее впечатляющий из своих шедевров — трагическую ораторию «Жанна д'Арк на костре» (на текст поэта Клоделя). Здесь сочетание вокально-инструментальной музыки, поэтической декламации и театрального действия раскрывает неизмеримое величие души легендарной героини, идущей на казнь со словами: «Нет больше счастья, чем умереть за тех, кого любишь!»

Пауль Хи́ндемит (1895—1963) — автор двух замечательных опер «Ма́тис-живописец» (1934) и «Гармония мира» (1957). Создавая их либретто, Хиндемит использовал действительные факты биографий художника М. Грюневальда, жившего в конце XV — начале XVI в., и знаменитого астронома XVII в. Иоганна Кеплера. В своей музыке Хиндемит восславил мощь неукротимого творческого духа и выразил сострадание к гению, обреченному на одиночество. Он придал суровую, почти скульптурную монументальность трагически-обобщенным образам Художника и Мыслителя, мечтавших служить красоте, истине и добру, но вынужденных всю жизнь бороться с непониманием, завистью и презрением невежественной толпы и коронованных глупцов. В поисках новых средств музыкального выражения Хиндемит стремился продолжать традиции немецкой классики. Он наполнил современным духом многие формы и приемы музыки, восходящие ко временам эпохи Возрождения.

В одно время с Онеггером и Хиндемитом начинал свой путь французский композитор **Дариюс Мийо́** (р. 1892), с юношеских лет тяготевший к темпераментной, красочной и лиричной музыке средиземноморских стран. Поездка в Бразилию обогатила его массой образов латиноамериканского музыкального фольклора. Они отразились в веселом балете-пантомиме «Бык на крыше» (1920), в операх «Христофор Колумб» (1930) и «Болива́р» (1943), посвященных героическому прошлому Южной Америки, и в ряде фортепианных и камерных пьес. Быть может, тысячеголосая симфония карнавала в Рио-де-Жанейро подсказала Мийо идею так называемой *политональной* композиции, в которой перед слушателем одновременно возникают разнообразные пласты мелодий и гармоний, наложенные друг на друга. Политональное строение придает особую широту и величие таким произведениям Мийо, как драматическая кантата «Смерть Тирана» (1932) и музыкальный фрагмент «Вступление и траурный марш» (1936), написанный по заказу Народного фронта Франции для постановки революционной пьесы Р. Роллана «14-е июля». Вершиной творчества Мийо считается скорбно-просветленная кантата «Огненный замок» (1954), посвященная жертвам фашизма и провозглашающая победу человеческой любви над силами разрушения и смерти.


Пауль Хиндемит.

Идеи активной революционной борьбы со злом, воплощенным в облике современного капитализма, занимали большое место в творчестве **Ганса Э́йслера,** автора многих боевых антифашистских песен (см. ст. «Музыка стран социализма»). Участником создания новой пролетарской музыкальной культуры стал английский композитор **Алан Буш** (р. 1900).

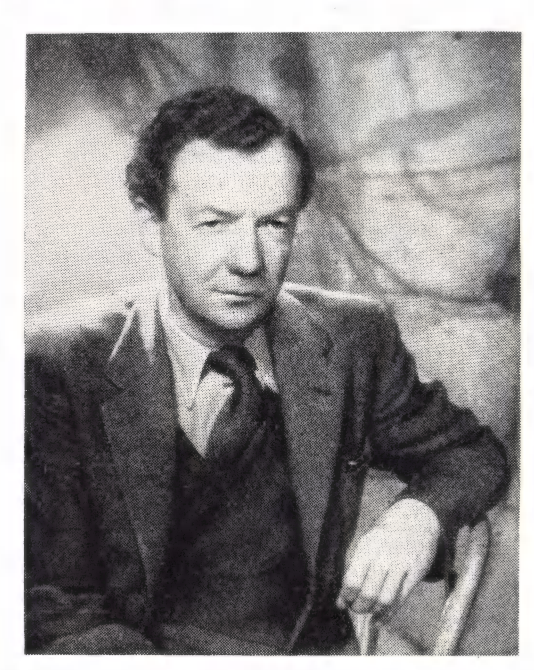


Дариюс Мийо.

Многие ведущие композиторы наших дней стремятся выразить в своей музыке чувство ненависти к войне, пробудить в людях сознание необходимости всеобщего мира на земле. Среди произведений, посвященных этой теме, особенно выделяется «Военный реквием» (1961) для чтеца, хора и оркестра, написанный англичанином **Бенджамином Бри́ттеном** (р. 1913).

Французский композитор **Оливье Мессиа́н** (р. 1908) широко использует, особенно в грандиозной симфонии «Турангалила» (1948), элементы народной и классической музыки Индии, Камбоджи и Индонезии.

Твердая вера в идею духовного братства и всемирного единения людей лежит в основе многих произведений современных композиторов (см. статьи «Путь советской музыки», «Музыка стран социализма»). Сближение культур Востока и Запада, которое происходит в наши дни в различных областях музыкального и изобразительного искусства, обещает принести интересные и ценные плоды. Конечно, *обновление и расцвет суждены лишь такому искусству, которое объединяет людей, становится средством их общения и наполняет их верой в безграничное могущество человеческого духа.*



Бенджамин Бриттен.

МУЗЫКА СТРАН СОЦИАЛИЗМА

Богаты и разнообразны музыкальные культуры в странах социалистического лагеря.

Традиции народного творчества и искусства национальных классиков послужили верной основой для социалистического преобразования всей культурной жизни в этих государствах.

После установления народной власти произошла подлинная культурная революция. Музеи, оперные театры, концертные залы открыли свои двери для простого народа. В консерватории и музыкальные школы пришли дети рабочих, крестьян, ремесленников. Многие из них стали знаменитыми певцами, артистами, композиторами.

Новая власть помогла создать национальные ансамбли песни и танца, знакомящие людей всего мира с богатствами народного искусства. Польские ансамбли «Мазовше», «Шлёнск», словацкий армейский ансамбль «Слук», румын-

ский народный оркестр имени Барбу Лаутару, болгарский молодежный хор «Бодра смена» и многие другие раскрывают перед слушателями прелесть и красоту национальных танцев и песен.

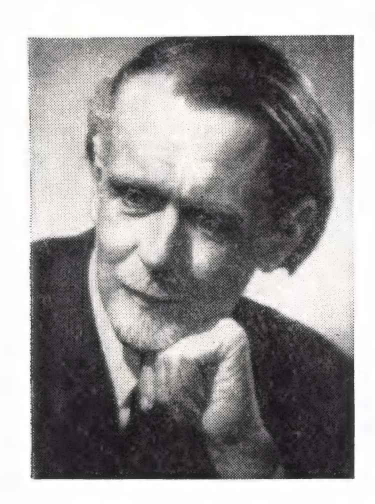
Союзы композиторов каждой из социалистических стран объединяют сотни творцов новой музыки. Среди них есть и старейшие мастера — гордость национальной культуры, и совсем молодые музыканты, получившие образование уже после освобождения.

В ряду крупных творцов музыки **Германской Демократической Республики** —старые коммунисты, активные участники антифашистского движения. Революционеры всего мира знают знаменитые песни **Ганса Э́йслера** (1898—1962), созданные еще в 20-е и 30-е годы: «Коминтерн», «Красный Веддинг», «Песня солидарности», «Песня единого фронта». Эти мужественные песни были знаменем борьбы против капиталистического гнета, против войны и фашизма. Ганс Эйслер и **Пауль Де́ссау** (р. 1894) сочиняли музыку к революционным пьесам Брехта — великого драматурга, преобразователя германского театра (см. ст. «Театр стран социализма»). Известны две оперы Дессау на сюжеты Брехта— «Осуждение Лукулла» (1949) и «Пунтила» (1959). Крупные произведения композиторов ГДР посвящены истории германского рабочего класса («Мансфельдская оратория» Эрнста Майера), героям антифашистской борьбы (кантата «Лило Херман» Дессау).

В **Венгрии** жил и работал один из самых крупных композиторов современности — **Зольтан Ко́дай** (1882—1967) (см. ст. «Музыка Венгрии»). Он был близким другом и соратником композитора Бела Бартока — венгерского классика начала XX в. Многие видные композиторы современной Венгрии, например **Ференц Са́бо** (р. 1902) и другие,— ученики Кодай. Революционные песни, крупные произведения Сабо воспевают героику освободительной борьбы (ора-



Участники польского государственного ансамбля «Мазовше» исполняют «Краковяк».



Зольтан Кодай.



Панчо Владигеров.



Джордже Энеску.

тория «Море восстало», симфоническая сюита «Лудаш Мати»).

Венгерская публика высоко ценит сочинения Ф. Фаркаша (опера «Милый Палко»), Д. Ранки (комическая опера «Новое платье короля»), Э. Серванского («Военная кантата). Из более молодых выдвинулись Э. Петрович — автор оперы «Вот она, война», Ш. Соколаи — автор оперы «Кровавая свадьба».

Чехословакия издавна считается одной из музыкальнейших стран Европы (см. ст. «Музыка Чехии»). После освобождения страны от фашистского ига старейшие мастера чешской музыки **Йосеф Фёрстер** (1859—1951) и **Витезслав Но́вак** (1870—1949) приветствовали народную власть своими патриотическими произведениями. Традиции чешской классики талантливо развил ученик Ферстера композитор **Вацлав До́биаш** (р. 1909) в симфониях, песнях, в популярной кантате «Строишь родину — укрепляешь мир» (отмеченной Международной премией мира). С интересными сочинениями выступили более молодые авторы В.Соммер («Вокальная симфония»), С. Гавелка (цикл «Хвала свету»).

Композиторы Словакии, не имевшей в прошлом своей музыкальной классики, достигли особых успехов. Крупнейший из словацких мастеров **Эуген Су́хонь** (р. 1908) известен своими операми «Водоворот» (поставлена в Москве и Тбилиси) и «Святоплук». Другой словацкий мастер—**Ян Ци́ккер** (р. 1911) — автор оперы «Воскресение» по роману Льва Толстого.

В народной **Польше** любят музыку В. Лютославского, Г. Бацевич, Т. Берда, К. Сероцкого. Лучшие оперные сочинения, например опера «Бунт жаков» **Тадеуша Шелиго́вского** (1896—1963) — о восстании краковских студентов XVI в. против феодального гнета,—развивают национальные традиции польской музыки. Некоторые из молодых польских композиторов (например, одаренный К. Пендерецкий) обращаются к сложнейшим средствам современного музыкального «авангарда» (см. ст. «Европейская музыка XX в.»).

Велики успехи музыкантов новой **Болгарии.** Здесь высоко ценят сочинения старейшего мастера **Панчо Владиге́рова** (р. 1899), создателя многих симфонических и фортепианных пьес, окрашенных неповторимым обаянием болгарской народной песенности. Известностью пользуются крупный симфонист **Петко Ста́йнов** (р. 1896) и разносторонний мастер **Любомир Пи́пков** (р. 1904), чьи оперы «Момчил» и «Антигона 43» с успехом идут на болгарских сценах. Слушатели высоко ценят балет А. Райчева «Гайдуцкая песня», кантаты и песни С. Обретенова, М. Големинова, Т. Попова.

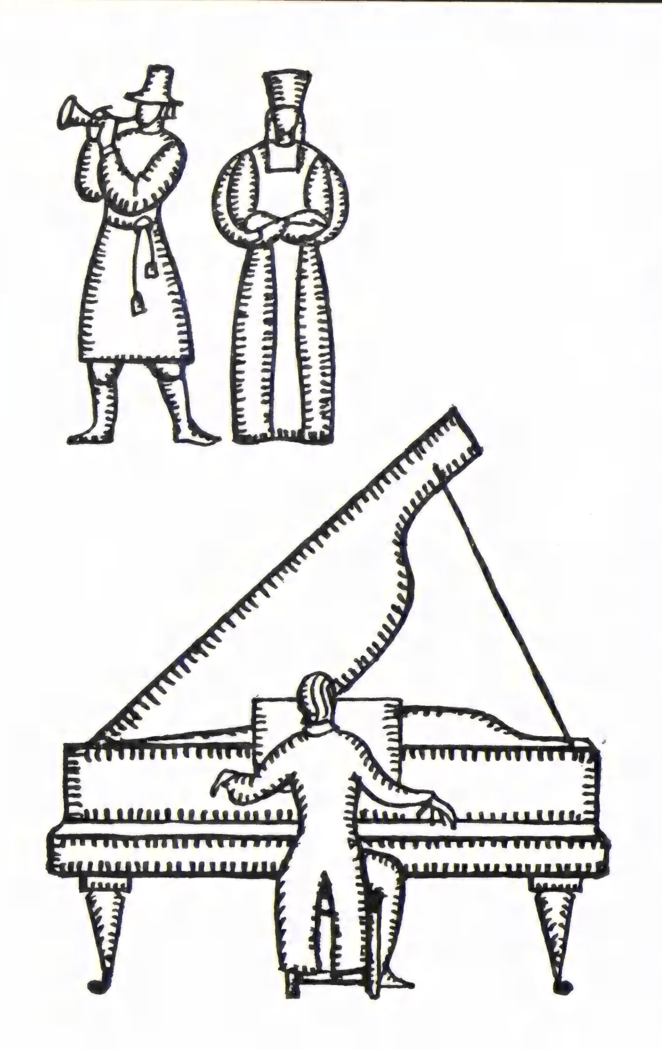
В развитии современной музыки **Румынии** велика роль **Джордже Эне́ску** (1881—1955)— выдающегося композитора, скрипача и дирижера, заложившего основы национальной классики. Его симфонические пьесы на народные темы и опера «Эдип» составляют гордость румынской культуры. Его традиции развивают композиторы Румынии братья Йон и Георге Думитреску и А. Мендельсон, С. Драгой, из более молодых — А. Виеру, Т. Олах.

В народной **Югославии** среди сербских композиторов особенно известны П. Коньович, С. Христич (автор балета «Охридская легенда», ставившегося в Москве), из хорватских мастеров — Я. Готовац (создатель популярной комической оперы «Эро с того света») и видный симфонист И. Словенский. Необычайно свежий и красочный фольклор Сербии, Хорватии, Словении, Македонии, Черногории продолжает и ныне питать творчество югославских композиторов.

Все большее место в мировой музыкальной культуре занимают европейские страны социализма — Польша, Чехословакия, ГДР, Венгрия, Югославия и др. Они гордятся именами классиков национальной музыки—Баха и Генделя, Вагнера и Шопена, Сметаны и Дворжака, Листа и Бартока.

Сегодня польские, чешские, венгерские симфонические оркестры и их лучшие дирижеры успешно гастролируют далеко за пределами родных рубежей. Хорошо известны, например, венгерский дирижер Я. Ференчик, чешский — К. Анчерл, немецкий — К. Зандерлинг. Многие знают выдающуюся венгерскую пианистку А. Фишер, польскую пианистку Г. Черны-Стефаньску, чешский квартет им. Сметаны. Всеобщим уважением окружены имена прославленных болгарских певцов Н. Гяурова, Д. Узунова, Н. Николова, чье пение можно услышать не только в Софии, но и в театрах Парижа, Милана, Москвы.

В странах социалистического содружества постоянно проводятся международные фестивали современной музыки.





РУССКАЯ МУЗЫКА

ИСТОКИ РУССКОЙ МУЗЫКИ

Народное творчество — это почва, на которой в каждой стране созревает разнообразная профессиональная музыка. Развитие музыки в Древней Руси было связано с оживлением общественной жизни, ростом городов, развитием ремесел, торговли.

Летописи рассказывают, что музыканты, служившие при княжеских дворах, веселили гостей на пиру, во время военного похода исполняли ратную музыку, поднимая боевой дух воинов. Участвовали и в поминальных обрядах — тризнах, восхваляя подвиги павшего в сражении военачальника, его неустрашимость. История сохранила имя одного из таких певцов — Бояна, которым восхищается автор «Слова о полку Игореве» (см. т. 11 ДЭ, ст. «У истоков русской литературы»).

На улицах и торговых площадях в дни праздников простой люд толпился вокруг профессиональных музыкантов и актеров-скоморохов.

Недаром их называли «потешниками», «веселыми». Они играли на гуслях, гудках, дудках, сопелях и бывали непременными участниками народных празднеств, свадеб и других обрядов.

На фотографии: Московская государственная ордена Ленина консерватория им. П. И. Чайковского.

К сожалению, сама музыка этого времени до нас не дошла, за исключением народных песен, мелодии которых народ хранил веками. И хотя первые музыкальные записи на Руси стали делать еще в XI в. особыми значками — **к р ю к а м и**, или **з н а м е н а́ м и**, прочесть по ним незнакомую мелодию было невозможно. Крюковая запись лишь помогала музыкантам вспомнить знакомый напев и указывала, как его исполнять — быстро или медленно, тихо или громко. Чаще всего ею пользовались служители церкви — для певчих в богослужебных книгах прямо над строчками текста ставились значки.



Из «Букваря» К. Истомина. 1694.

Образец первой музыкальной записи на Руси. XI в.

Только с XVII в. в России появилась нотная запись. С помощью линеек, ключей и нот уже можно было обозначить высоту и длительность каждого звука мелодии. Даже очень сложное, многоголосное музыкальное произведение при такой системе записи читалось и воспроизводилось совершенно точно.

Народная же музыка продолжала существовать в устном виде. Ее не записывали, а творцы и исполнители народных мелодий зачастую преследовались. Почему? В своих песнях и присказках, в уличных представлениях скоморохи высмеивали правителей, господ и служителей церкви. И церковь нещадно боролась со скоморохами, называя «бесовскими играми» их искусство, потому что в нем выражался народный протест. По настоянию церковников и по царскому указу в середине XVII в. скоморохи были изгнаны на окраины Русского государства — в Сибирь, а их инструменты сожжены.

Лишь столетие спустя, когда возникла национальная школа композиторов, передовые люди поняли, какую огромную художественную ценность представляет собой народное творчество. В России начали записывать старинные народные мелодии. А в 1776 г. появился первый выпуск их издания с нотами, подготовленный В. Трутовским.

Интерес к народному творчеству не был случаен: композиторская музыка делала свои первые шаги, тогда как народное искусство существовало уже много столетий. Не удивительно, что композиторы обращались к музыкальному творчеству народа как к неисчерпаемой сокровищнице, широко используя народные средства музыкальной выразительности и мелодии в своих сочинениях. ■

РУССКАЯ МУЗЫКА XVIII в.

Аблесимов, Пашкевич, Матинский, Фомин, Хандошкин, Бортнянский, Кашин

Расцвет композиторской музыки в России начинается в XVIII в. Реформы Петра преобразовали жизнь русских городов (см. т. 8 ДЭ, ст. «Основание Петербурга»). В честь многочисленных военных побед на улицах и площадях играли духовые оркестры, распевались торжественные хоровые гимны. В Москву и Петербург приезжали с концертами иностранные артисты. На ассамблеях (парадных приемах, введенных Петром I) дворянство знакомилось

с модными европейскими танцами: менуэтом, гавотом, сарабандой. Те, кто побогаче, заводили домашние и крепостные театры, собственные инструментальные и хоровые капеллы. Из-за границы выписывали музыкантов, многие из которых оседали в России. В 30—40-х годах XVIII в. иностранные труппы давали в закрытом придворном театре оперные спектакли.

В рукописных музыкальных альбомах XVIII в. мы находим песни для трех голосов — канты: хвалебные, застольные, лирические, пасторальные, серенады. Сначала их пели без сопровождения, а позднее — под аккомпанемент гитары или клавесина.

Особенно много песен появилось в 30—40-е годы. Русский поэт Г. Р. Державин называл это время «веком песен». Постепенно происходило превращение канта в романс, исполняемый одним голосом.

В 1759 г. петербургский любитель музыки граф Г. П. Теплов составил и издал первый печатный песенник «Между делом безделье». В нем есть и первые русские романсы, или российские песни, как их тогда называли. Сочинителями российских песен были слепой музыкант А. Жилин, Ф. Дубянский, чья песня «Стонет сизый голубочек», проникнутая искренним сердечным чувством, не забыта до сих пор. Талантливый композитор И. Козловский, поляк, много лет живший в России, создал замечательные российские песни «Прежестокая судьбина», «Милая вечор сидела» и др.

Помимо романсов, появляется и большое количество обработок народных песен, которые становятся основой развития всей русской музыки XVIII в. Особенно многим обязана народной песне русская опера.

Первые дошедшие до нас русские оперы поставлены в 1779 г. Успех музыкальной комедии **Александра Онисимовича Абле́симова** (1742—1783) «Мельник — колдун, обманщик и сват» был исключительным — спектакль сыграли 27 раз в Москве и 22 раза в Петербурге. В нем изображались проделки мельника Фаддея, который помогает влюбленным Анюте и Филимону. Успеху комедии содействовали исполнявшиеся артистами известные народные песни: «Вниз по матушке по Волге» — песня мельника, «Земляничка-ягодка» и «Как у нашего широкого двора» — песни Анюты, «Как ходил-гулял Ванюша» — бойкая песня Филимона и многие другие.

Позднее композитор Е. Фомин написал к «Мельнику» несколько новых вокальных номеров и увертюру на русские темы. Так музыкальная комедия приобрела облик оперы.



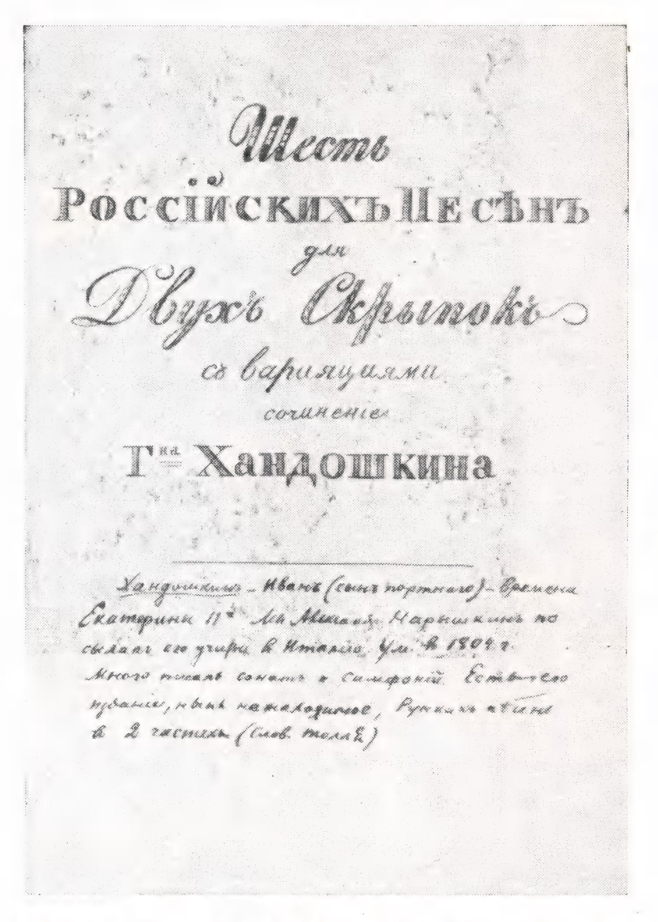
Е. И. Фомин.

7 ноября 1779 г. на сцене Петербургского театра была поставлена опера **Василия Алексеевича Пашке́вича** (1742—1797) «Несчастье от кареты» (текст Я. Княжнина). В ней обрисовано бесправие крепостных, страдающих из-за прихоти помещика и жестокости его приказчика.

В опере крепостного композитора **Михаила Алексеевича Мати́нского** (1750—1820) «Санкт-петербургский гостиный двор» (1782) остроумно высмеиваются скупость и мошенничество купцов, взяточничество чиновников.

В этих ранних русских операх разговорные сцены чередовались с музыкальными номерами — песнями. Иногда встречались и целые музыкальные сцены — хоры, ансамбли (так, например, в опере «Гостиный двор» — комический секстет продавцов и покупательниц, свадебные хоры). Но хотя эти спектакли и назывались операми, музыка в них еще не играла главной роли.

Наиболее самобытные оперы XVIII в. созданы композитором **Евстигнеем Ипатьевичем Фомины́м** (1761—1800). Он, сын простого солдата, рано обнаружил исключительную музы-



Обложка сочинений И. Е. Хандошкина «Шесть российских песен для двух скрипок с вариациями». XVIII в.

В последней четверти XVIII в. появились произведения инструментальной музыки, такие, как сонаты, концерты, камерные ансамбли. Их создатели — талантливые русские музыканты И. Е. Хандошкин, Д. С. Бортнянский, Д. Н. Кашин.

Имя скрипача-виртуоза **Ивана Евстафьевича Хандо́шкина** (1747—1804) было известно далеко за пределами России. После обучения в капелле графа Нарышкина крепостной музыкант Хандошкин за выдающиеся успехи был отправлен в Италию. Вернувшись в Петербург, 17-летний скрипач стал организатором и первым преподавателем скрипичных классов Академии художеств. Широкая концертная деятельность, состязания с иностранными мастерами, всегда заканчивавшиеся победой Хандошкина, принесли ему славу. Но жилось ему нелегко — в то время русские артисты получали очень небольшое жалованье. Современники признавали Хандошкина «первым сочинителем и игроком (исполнителем) русских песен», они высоко ценили прекрасные его вариации на народные мелодии для фортепиано («Выйду ль я на реченьку»), для альта и скрипки. Хандошкин использовал вариации и в крупных произведениях—сонатах для скрипки-соло, концертах. Он написал и симфонии и балеты, но эти произведения бесследно утеряны.

Придворный музыкант **Дмитрий Степанович Бортня́нский** (1751—1825) сочинял фортепианные и скрипичные сонаты, струнные ансамбли,

кальную одаренность и еще ребенком был принят в Академию художеств, где получил основательное музыкальное образование. Потом его послали на три года в Италию. Там он был избран членом Болонской академии. По возвращении в 1786 г. на родину Фомин создает оперу-балет «Новгородский богатырь Боеслаевич». Год спустя Петербургский театр ставит одноактную оперу «Ямщики на подставе» — одно из лучших произведений Фомина. В ней использовано несколько народных песен. Самые значительные сцены в опере — хор «Высоко сокол летает», написанный Фоминым в духе русской протяжной многоголосной песни, и трио с хором на тему песни «Во поле береза стояла».

«Орфей» (1792) Фомина — драматический спектакль, в котором речь актера сопровождалась симфонической музыкой, произвел на современников большое впечатление.



Д. С. Бортнянский.

симфонические произведения и оперы. Позднее, став директором Придворной певческой капеллы, Бортнянский целиком посвятил себя созданию церковной музыки. Его духовные вокальные концерты, раскрывавшие светлые и глубокие человеческие чувства, мало походили на однообразно-унылые церковные песнопения и напоминали оперную музыку.

Очень одаренным был крепостной музыкант **Даниил Никитич Ка́шин** (1769—1841) — сочинитель фортепианного концерта, многочисленных вариаций на темы народных мелодий, оперы «Наталья, боярская дочь». Превосходный пианист, педагог и собиратель народных песен, он все свое творчество, все свои силы посвятил борьбе за развитие самобытного русского искусства. Им были изданы обработки народных песен.

Кашин прославился как один из первых русских концертных дирижеров. Он выступал в Москве с «роговой музыкой», т. е. с ансамблем, исполнявшим музыкальные произведения на охотничьих рогах, с большим оркестром и хором «российских музыкантов», которые играли сочинения русских композиторов.

В русской музыке XVIII в. особенно значительным жанром стала опера. Гораздо сильнее, чем европейская комическая опера, она была связана с передовыми идеями своего времени, сочувственно обрисовывала образы простых людей, положение крепостных, сатирически изображала пороки дворян и чиновников.

Опираясь на народное творчество, русские исполнители и композиторы XVIII в. подготовили расцвет и всемирное признание русской музыки в XIX в.

■

РУССКАЯ МУЗЫКА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

Алябьев, Варламов, Гурилев, Верстовский

Музыкальная жизнь России первой половины XIX в. ознаменована необыкновенно ярким песенным расцветом. Песня звучит всюду: в глухих деревушках и рабочих поселках, в посадах, пригородах и помещичьих усадьбах. Отечественная война (см. т. 8 ДЭ, ст. «Отечественная война 1812 года») пробудила горячий интерес к боевым патриотическим песням. Свои особые песни появляются у интеллигенции — студентов, учителей, актеров, поэтов и писателей. Любимыми песнями становятся ямщицкая «Не белы снеги забелилися», «Вниз по матушке по Волге» и раздумчивая песня-романс «Среди долины ровныя» на слова А. Мерзлякова.

В середине 20-х годов повсюду зазвучала широкая, задушевная песня «Соловей мой, соловей». Эта прекрасная мелодия стала известной и за рубежом и превратилась даже во вставную арию Розины (опера «Севильский цирюльник» Дж. Россини), а великий пианист Ф. Лист создал виртуозное переложение «Соловья» для фортепиано. Мало кто знал, что это не народная песня, что слова «Соловья» сочинил друг Пушкина Дельвиг, а музыку — даровитый композитор Алябьев.

Александр Александрович Аля́бьев (1787—1851) участвовал во многих сражениях, не раз был ранен. Среди его друзей — А. С. Грибоедов, поэт-партизан Денис Давыдов, будущие декабристы А. Бестужев и поэт Ф. Глинка. Много времени Алябьев отдавал музыке. С успехом шла веселая комическая опера Алябьева «Лунная ночь, или Домовые» (1822). Его чудесные русские песни, такие, как «Вечерком румяну зорю», пели не только в дворянских салонах, их подхватили крепостные песенники, ямщики.

После восстания 14 декабря 1825 г. (см. т. 8 ДЭ, ст. «Восстание на Сенатской площади») всех знакомых и друзей декабристов по любому поводу высылали. Нашли повод и для Алябьева; его приговорили к ссылке в Сибирь с лишением прав и дворянского звания. В Тобольске деятельный и энергичный Алябьев организует оркестр, устраивает концерты, сочиняет симфонические увертюры, лирико-драматические романсы и песни. В них — волнующие композитора мысли и настроения, которые близки передовым людям того времени: тема изгнанничества и одиночества («Сижу на берегу потока» на слова Д. Давыдова, «Иртыш»), мечты о свободе («Узник» на слова Пушкина), тоска по родине («Вечерний звон»).

В 1832 г. Алябьеву разрешили поехать лечиться на Кавказ, который в те годы тоже



А. А. Алябьев.



А. Е. Варламов.

был местом ссылки. Величественная природа, своеобразный быт горцев поразили впечатлительного художника. Там родятся его чудесные восточные песни: героическая «Кабардинская», лирические «Черкесская» и «Грузинская», появляются обработки украинских песен. Вместе с собирателем народных песен Максимо́вичем Алябьев составляет первый сборник украинских песен с напевами.

И снова годы ссылки — в глухих Оренбургских степях. Здесь слух композитора привлекают замечательные песни и наигрыши башкир. Потом тайное возвращение в Москву: ведь он лишен права жить в столице. Сколько прекрасных произведений написано за это десятилетие: романсы, песни, музыка для театра, камерные ансамбли. Лучшие песни Алябьева рассказывают о народном горе и нужде — «Изба», «Кабак», «Деревенский сторож» (на слова Н. П. Огарева). Глубоким волнением проникнута песня «Нищая» (на слова П. Беранже) о горькой судьбе некогда великой певицы. Серьезный, вдумчивый художник, Алябьев начал свой творческий путь на заре русской музыки, а закончил его почти в одно время с Глинкой (см. ст. «М. И. Глинка»).

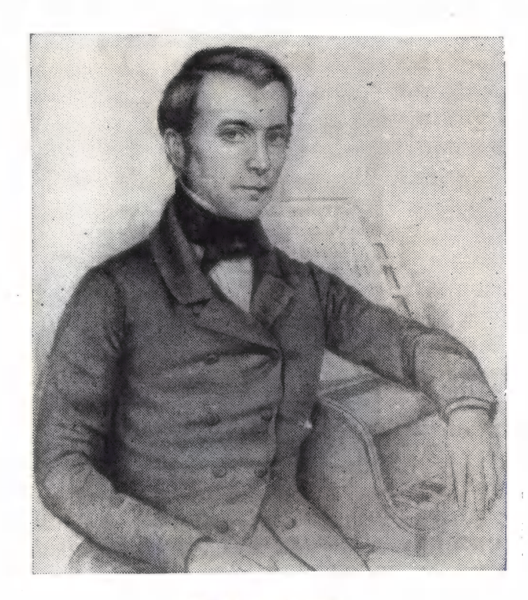
Другой замечательный классик русского романса — **Александр Егорович Варла́мов** (1801—1848) — был сыном мелкого чиновника. Мальчика, обладавшего прекрасным голосом, отдали в Придворную певческую капеллу в Петербурге. Директор капеллы композитор Бортнянский оценил его удивительную музыкальную одаренность и помог стать солистом.

Однажды зимним воскресным днем в Гааге, в Голландии, состоялся концерт гитариста Варламова — учителя пения при русском посольстве. Он мастерски играл родные песни и каждый напев повторял по многу раз, с неистощимой изобретательностью, по-новому видоизменяя его (или, как говорят, варьируя).

Лучшие из написанных Варламовым песен близки народным. «Музыке нужна душа, доказательство — наши народные песни»,— говорил он. Особенно удавались ему широкие, медленные песни: «Ах ты, время, времечко», «Горные вершины», «Что ты рано, травушка, пожелтела». Песню «Красный сарафан», по словам современников, «певали и в гостиной вельможи, и в курной избе мужика». И наряду с этими задушевными лирическими романсами и песнями создавал Варламов произведения романтически взволнованные, проникнутые стремлением к свободе. Такие песни, как «Белеет парус одинокий» на слова Лермонтова, «Река шумит», «Море», «Песня разбойника», подхватывала передовая молодежь.

Из семьи крепостного музыканта вышел **Александр Львович Гурилёв** (1803—1858). С малолетства он был скрипачом в крепостном оркестре графа Орлова. Александру повезло: некоторое время он пользовался уроками, которые знаменитый пианист Джон Фильд давал графским детям.

По смерти графа Гурилевы получили свободу и поселились в Москве. Молодой Гурилев давал уроки музыки, участвовал в концертах, сочинял фортепианные пьесы и романсы. С огромным успехом исполнялись его прекрасные песни: «Матушка, голубушка», «Вьется ласточка сизокрылая», «Не шуми ты, рожь, спелым колосом». Лучшие его творения полны



А. Л. Гурилев.

тихой грусти, мечтательной задумчивости, а иногда глубокого волнения и тревоги («На заре туманной юности» на слова Кольцова). Тонким, поэтическим настроением проникнута песня «Однозвучно гремит колокольчик» — о бескрайних просторах родной земли и раздумьях русского человека.

Есть и другая чудесная песня на те же самые слова — фортепианное сопровождение воссоздает однообразный звон дорожного колокольчика. Ее написал русский композитор **Алексей Николаевич Версто́вский** (1799—1862). Отец его был любителем музыки, и в его усадьбе крепостные музыканты исполняли произведения Гайдна, Моцарта, русские песни.

Молодой Верстовский берет в Петербурге уроки фортепианной игры у знаменитого Фильда, с интересом изучает теорию музыки, играет на скрипке. Он горячо увлекается театром и вскоре сам начинает сочинять музыку к спектаклям, например к водевилю «Кто брат, кто сестра» А. Грибоедова и П. Вяземского, к прологу «Торжество муз» (вместе с Алябьевым) — по случаю открытия нового здания московского Большого театра.

Верстовский сближается с писателями, актерами и музыкантами и становится организатором русской оперной труппы. Он всегда горячо отстаивал самобытный путь развития русского оперного театра, русской музыки.

Современникам композитора особенно нравились его драматические баллады, полные ярких контрастов: «Три песни» на слова В. Жуковского, «Черная шаль» на слова молдавской песни, переведенной Пушкиным. В народе полюбили многие мелодии из опер Верстовского.

Премьера знаменитой оперы «Аскольдова могила» (на сюжет романа М. Загоскина) состоялась в 1835 г. на сцене Большого театра. Эта опера явилась как бы итогом многолетних исканий предшественников Верстовского — русских композиторов.

Несмотря на легендарную романтическую дымку, сюжет «Аскольдовой могилы» прост. Трогательная история разлученных Всеслава и Надежды завершается счастливым спасением девушки из княжьего плена. По музыкальной характеристике образ Надежды близок Антониде в опере Глинки «Иван Сусанин». Ярче всего удался Верстовскому Тороп — веселый песенник и балагур, способный не только всех позабавить, но и помочь друзьям в беде. Отвлекая стражу, Тороп поет чудесную балладу о спасении девушки («Близко города Славянска»). И как раз все, о чем он поет, происходит в тот момент в тереме.

Как и в других ранних русских операх, в «Аскольдовой могиле» встречаются разговорные диалоги, но здесь есть уже развитые ансамбли и целые сцены, напевные арии, разнообразные песни; велико и значение оркестра. Музыкальные характеристики героев — простых русских людей и народные хоры близки тогдашней народно-бытовой песне. «Музыка ее (оперы.—*Ред.*) сделалась народной,— говорил писатель С. Аксаков,— кто ее не знает, не любит, не поет...»



А. Н. Верстовский.

Лучшие сочинения композиторов первой половины XIX в. предвещали блистательный расцвет русской музыки.

М. И. ГЛИНКА (1804—1857)

Имя Михаила Ивановича Гли́нки, *первого классика русской музыки*, по справедливости стоит рядом с именем Пушкина. Они были современниками, они поставили русскую литературу и русскую музыку в один ряд с лучшими сокровищами мирового искусства и на долгие годы указали русскому искусству путь вперед.

Детство и юность Глинки не слишком отличались от детства и юности тех, кто рос в помещичьей семье. Его родина — село Новоспасское на Смоленщине, близ города Ельни. Воспитание и образование будущий композитор получил сначала домашнее, а потом в петербургском Благородном пансионе — закрытом учебном заведении для дворянских детей. Там он обучался и музыке. Это считалось обязательным для хорошо воспитанного молодого человека, будущего «чиновника по дипломатической части», каким хотели видеть Глинку его родные. Но для самого Глинки музыка уже в юности стала основным делом жизни, а не средством привлечь внимание светского общества. Он жадно впитывал самые разнообразные музыкальные впечатления: песни крестьян в родном Новоспасском, игру музыкантов-любителей и заезжих виртуозов, песни и пляски народов Кавказа, где ему довелось путешествовать в юности, арии из итальянских опер... Все это он стремился запомнить, понять, претворить в собственные произведения.

Отличная игра на фортепиано, первые опыты сочинения — романсы на слова русских поэтов — принесли Глинке известность в кругах петербургских любителей музыки. Но сам он хорошо понимал, что это только начало пути, что ему нужно получить гораздо больше музыкальных впечатлений и знаний. Оставив навсегда службу чиновника и не без труда уговорив родителей не удерживать его от этого шага, Глинка отправился в далекое путешествие.

Целью его поездки была Италия, страна, давшая миру многих талантливых композиторов и особенно прославленная своим оперным искусством.

Много прекрасной музыки слышал там Глинка, много сочинял сам. Талант молодого композитора был замечен, произведения его издавались и исполнялись в Италии.



М. И. Глинка. Портрет работы Н. С. Волкова. 1837.

Слушая, исполняя, сочиняя музыку, Глинка накопил много опыта и знаний, но нужно было привести их в порядок и систему. Для этого он отправился в Берлин к известному музыкальному ученому и педагогу Зигфриду Дену. Одной зимы занятий под его руководством оказалось вполне достаточно. Глинка вернулся на родину со смелыми творческими планами.

Его заветной мечтой было создать настоящую русскую оперу. В те годы оперы русских композиторов мало отличались от модного музыкального водевиля (см. ст. «Русская музыка XVIII в.»). А Глинка мечтал об опере на героический сюжет, который был бы воплощен в богатых и разнообразных формах классической оперы.

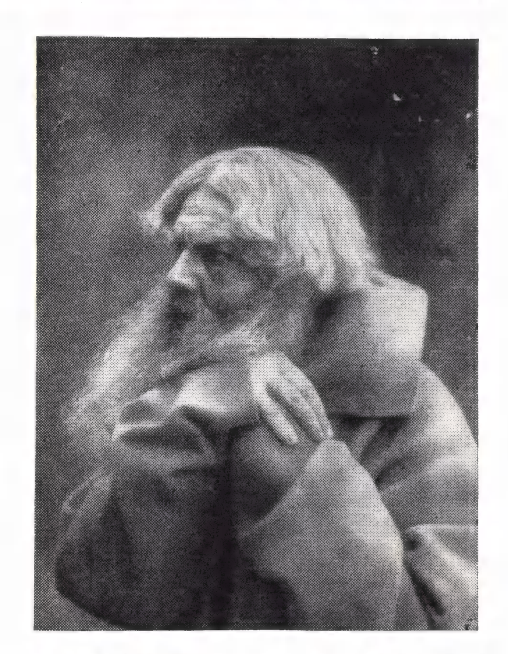
По совету поэта Жуковского (см. т. 11 ДЭ, ст. «В. А. Жуковский») Глинка взял в основу сюжета эпизод из истории русского народа: подвиг крестьянина Ивана Сусанина, который во время войны с польской шляхтой (в 1613 г.) завел вражеский отряд в глухой лес и там погиб, но погубил и врагов.

В театре того времени еще никто не отваживался вывести простого крестьянина в качестве трагического героя, как это сделал Глинка в первом своем большом произведении — опере «Иван Сусанин» («Жизнь за царя»). Величие образа героя передано не только в сценических ситуациях, но прежде всего в музыке — глубоко национальной, полной высокого пафоса. В каждой музыкальной фразе партии Сусанина, его дочери Антониды, приемного сына Сусанина Вани слышатся

русские песенные интонации, обработанные Глинкой. Во всем чувствуется талант великого мастера. А в характеристике польской шляхты Глинка использовал ритмы польских национальных танцев: полонеза, мазурки, краковяка. Бравурно-воинственные в сцене праздника (второе действие), эти мелодии звучат тревожно и сумрачно в другой сцене — в лесу, предвещая гибель захватчиков.

Оперу Глинки, поставленную в 1836 г., восторженно приняли все, кому дорого русское искусство. Пушкин и Гоголь были в числе первых слушателей, высоко оценивших ее. Успех вдохновил Глинку — у него возникает новый замысел: написать оперу на сюжет пушкинской сказочной поэмы «Руслан и Людмила».

Очень много сил и времени отнимала у Глинки работа руководителя Придворной певческой капеллы, да и домашняя, семейная обстановка не благоприятствовала творчеству. Вот почему опера была закончена только в 1842 г. И все же в годы между «Сусаниным» и «Русланом» Глинка создал прекрасные романсы на слова Пушкина и других русских поэтов и музыку к драме писателя Н. Кукольника «Князь Холмский».



Ф. И. Шаляпин в роли Ивана Сусанина. Опера «Иван Сусанин» М. И. Глинки.

Когда, наконец, на свет появилась вторая опера Глинки — «Руслан и Людмила», она изумила всех своей новизной, яркостью и свежестью музыкальных красок. Сюжет пушкинской поэмы, в которой витязь Руслан отправляется на поиски своей невесты, похищенной злым волшебником, дал Глинке возможность не только показать картины жизни Киевской Руси (свадебный пир в княжеских палатах, пение легендарного певца Бояна), но и противопоставить им картины далеких сказочных стран. Вот когда пригодились Глинке напевы песен и танцев, с которыми он познакомился в юности, и те, что слышал от своих друзей. В огненной лезгинке ожили ритмы плясок кавказских народов. Мелодия песни крымских татар, сообщенная композитору художником Айвазовским, вошла в арию юного хазарского хана Ратмира. Обратившись к музыке народов Востока, Глинка открыл новый источник музыкальной красоты.



Эскиз декорации к опере «Руслан и Людмила» М. И. Глинки. Художник К. А. Коровин. Большой театр. Москва. 1904.

По этому пути пошли и другие композиторы: Римский-Корсаков в симфонической сюите «Шехеразада», Бородин в картине половецкого стана (опера «Князь Игорь») и другие (см. статьи «Н. А. Римский-Корсаков», «А. П. Бородин»). И в

наши дни, когда у многих народов Востока развилось и окрепло свое собственное профессиональное музыкальное искусство, опера Глинки продолжает оставаться образцом художественной разработки народных интонаций и ритмов.

Годы после завершения оперы «Руслан и Людмила» были для Глинки годами новых путешествий. Снова он посетил Берлин и Париж, знакомясь со всем новым и интересным в музыке и искусстве, а затем отправился в Испанию. Живя там, Глинка слушал совсем новую для него музыку: напевы погонщиков мулов, звуки гитар, бубнов и кастаньет, аккомпанировавших песням и пляскам. Мелодии народных песен, записанные Глинкой в Испании, легли в основу двух испанских увертюр для симфонического оркестра — «Арагонской хоты» (1845) и «Ночи в Мадриде» (1848). Композитор поставил здесь задачу написать музыку, равно доступную и интересную и для знатоков, и для простых любителей. Средством для решения этой нелегкой задачи и было обращение к народным мелодиям.

К той же цели, но уже на основе родных русских песен, стремился Глинка в своей знаменитой «Камаринской» (1848) — фантазии для оркестра на тему двух русских песен — свадебной и плясовой. Простые, безыскусные народные мелодии загорелись, засверкали новыми красками в его обработке.

Все творчество Глинки может служить подтверждением его известных слов: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем». Но для того чтобы так аранжировать (обрабатывать), как это делал Глинка, нужно обладать гениальной способностью проникать в самую сущность народного творчества, понимать законы этого творчества, говорить самому языком народа. В поэзии это осуществил Пушкин, в музыке — Глинка. И потому *его творчество осталось для музыкантов последующих поколений образцом глубины мысли и чувства, красоты и изящества формы.*

А. С. ДАРГОМЫЖСКИЙ (1813—1869)

Александр Сергеевич Даргомы́жский родился в тульской деревушке Даргомыж, где было небольшое имение его отца. Но вся его жизнь связана с Петербургом.

Уже в 7 лет Александр пытался сочинять фортепианные пьески, хотя учитель музыки бранил его, считая это занятие «неприличным для русского дворянина». К 17—18 годам Даргомыжский недурно играл на скрипке и обнаружил талант пианиста; у него уже были собственные сочинения — кантаты, романсы, фортепианные пьесы. Правда, молодой Даргомыжский не собирался стать музыкантом-профессионалом, на занятия музыкой смотрел как на приятное развлечение. В 1831 г. он поступил на государственную службу.

Только познакомившись с Глинкой, 20-летний юноша начал относиться к искусству серьезно (см. ст. «М. И. Глинка»). Стали появляться песни и романсы Даргомыжского, росла его известность среди петербургских любителей музыки. В 1841 г. композитор закончил свою первую оперу «Эсмеральда» на сюжет романа В. Гюго «Собор Парижской богоматери».

Встречи с Глинкой, с поэтами В. А. Жуковским, П. А. Вяземским и другими деятелями русской культуры (см. т. 11 ДЭ, раздел «Русская литература») помогли молодому музыканту сделать окончательный выбор. Решив целиком посвятить себя музыке, он в 1843 г. вышел в отставку.

Даргомыжский едет в Париж, чтобы пополнить свое музыкальное образование. Однако многое разочаровало его. Он писал из Парижа, что в операх, которые там идут, «много искусственного, натянутого, фальшивого».

Эта поездка обострила и усилила патриотические чувства Даргомыжского. Еще дороже стала ему музыка родной страны, музыкальное творчество русского народа. Он задумывает оперу из народной жизни и останавливается на незавершенной драме Пушкина «Русалка». Работая над либретто, Даргомыжский старался сохранить пушкинские стихи и сам дописал конец в соответствии с замыслом поэта.

«Тружусь над своей «Русалкой»,— писал Даргомыжский, — что больше изучаю наши народные музыкальные элементы, то больше открываю в них разнообразных сторон». Многие сцены оперы основаны на подлинных народных мелодиях. Одна из них запомнилась композитору еще с детства: он слышал ее от крепостной няни.

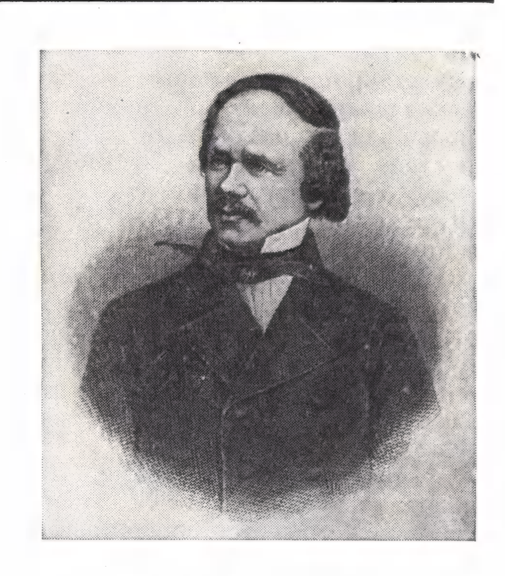
С большой симпатией и глубиной Даргомыжский показал в своей опере людей из народа. Как живые предстают перед зрителем все действующие лица — настолько выпукло, естественно обрисованы их характеры. В опере

проявилась важнейшая особенность творческого стиля Даргомыжского — глубокая связь музыки и слова. Не случайно композитор говорил: «Не хочу низводить музыку до забавы. Хочу, чтобы звук прямо выражал слово, хочу правды».

Даргомыжский отнюдь не стремился копировать человеческую речь — его музыка, гибко следуя за поэтическим текстом, воплощала все оттенки переживаний героев, их богатую и сложную душевную жизнь. Для вокального стиля «Русалки» характерно сочетание психологически правдивого речитатива, музыкальной декламации с распевностью — кантиленностью.

В 1856 г. «Русалка» была поставлена в петербургском Мариинском оперном театре. Сокращения некоторых сцен и небрежность постановки исказили замыслы композитора. Глубоко правдивая, подлинно народная музыка оперы у аристократической публики успеха не имела.

Лишь немногие передовые люди того времени по-настоящему поняли «Русалку». Музыкальный критик и композитор А. Н. Серов в большой статье о Даргомыжском написал, что «Русалка» — достойное продолжение оперного творчества Глинки. Впоследствии высоко оценил оперу П. И. Чайковский, отметив ее мелодическую прелесть, теплоту, изящество.



А. С. Даргомыжский.



Ф. И. Шаляпин в роли Мельника. Опера «Русалка» А. С. Даргомыжского.

Композитор тяжело переживает неуспех оперы. Много сил он отдает педагогической деятельности, занимаясь с певцами-любителями. В эти годы им написаны пьесы для оркестра «Казачок», «Баба-Яга», «Фантазия на финские темы».

В конце 50-х годов композитор сближается с сотрудниками передового сатирического журнала «Искра» — поэтами П. Вейнбергом, В. Курочкиным (см. т. 11 ДЭ, раздел «Русская литература») и сам принимает участие в его издании. В это время Даргомыжский создает свои остросатирические песни «Титулярный советник» (на стихи П. Вейнберга), «Червяк» (на стихи П. Беранже в переводе В. Курочкина).

Даргомыжский нарисовал в песнях яркие музыкальные портреты незаметных, всеми притесняемых людей. Их он немало перевидел, когда еще служил чиновником. Особенно драматична песня Даргомыжского «Старый капрал» на стихи П. Беранже (перевод В. Курочкина). Старый солдат, не стерпевший издевательств офицера и осужденный на расстрел, обрисован с необыкновенной выразительностью.

Песни Даргомыжского перекликаются по содержанию с произведениями его выдающихся современников — художника П. А. Федотова и писателей Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского (см. т. 11 ДЭ, раздел «Русская литература»).

Эти песни глубоко человечны и вызывают сочувствие к «униженным и оскорбленным».

Создавая песни и романсы, композитор обращался к поэзии М. Ю. Лермонтова («Мне грустно», «И скучно и грустно»), А. В. Кольцова («Не скажу никому»), А. А. Дельвига («Шестнадцать лет»), В. А. Жуковского («Паладин»).

Но более всех Даргомыжский любил Пушкина. Пушкинские произведения легли в основу его опер («Торжество Вакха», «Русалка», «Каменный гость»), многие стихи великого поэта композитор положил на музыку (романсы и песни «Ночной зефир», «Восточный романс», «Вертоград», «Мельник»).

В последние годы жизни Даргомыжского связывала крепкая дружба с молодыми композиторами — членами балакиревского кружка «Могучая кучка» (см. ст. «Могучая кучка». М. А. Балакирев»). Его объединяли с ними общие взгляды на искусство, поиски новых средств выразительности в музыке, решимость бороться за развитие национального русского искусства. Балакиревцы же высоко ценили романсы Даргомыжского, его «Русалку». Благотворная дружеская обстановка вызвала у Даргомыжского новый прилив творческой энергии, композитор начал работать над оперой «Каменный гость». Пушкинские стихи вошли в оперу почти неизмененными. Стремясь найти для каждого стиха соответствующую ему музыкальную фразу, раскрыть все переживания героев, все оттенки их речи, композитор писал оперу мелодическим речитативом. Он не оставлял работы до последнего дня своей жизни. Завершили оперу друзья Даргомыжского — композиторы Ц. А. Кюи и Н. А. Римский-Корсаков.

Композитор М. П. Мусоргский очень точно определил роль Даргомыжского в истории русской культуры, назвав его «великим учителем музыкальной правды».



Русская народная песня

Музыка любой страны обладает неповторимыми чертами. Особенно ярко выражены они в народном творчестве, которое щедро расцветает задолго до развития профессионального искусства.

Песня — самый древний и самый любимый из всех жанров музыкального народного творчества. Вся красота и значение песни раскрываются в сочетании музыки (искусства звука) и поэзии (искусства слова). В мелодию (напев) вложено то же чувство, что и в слова песни.

Самые древние песни связаны с трудом человека. Их пели наши предки славяне, когда ждали весну, обрабатывали свои поля, собирали урожай; песни эти называют календарными или сезонными.

Когда приходилось поднимать или передвигать большие тяжести, люди тоже объединяли свои усилия. Обычно кто-нибудь командовал: «Раз-два, взяли! Раз-два, еще раз». Из таких ритмических возгласов постепенно развились коротенькие припевки, их интонации объединились в более широкие мелодии. Наиболее известная из них— песня «Эй, ухнем!».

Хороводные, плясовые песни пела молодежь по праздникам, когда хотела повеселиться.

В середине хоровода несколько его участников разыгрывали содержание песни. Это были бытовые сценки или подражание трудовым движениям при различных полевых работах. Иногда трудовые движения изображал весь хоровод (песни «Заплетися, плетень, заплетися!», «Основушку сную»).

Песни лирические не были связаны ни с определенным временем года, ни с праздником — их пели по настроению. В большинстве своем напевы этих песен широкие, сложные, гораздо более развитые, чем у песен других жанров, поэтому их называют в народе протяжными. Именно в этих песнях особенно полно отражались чувства русского человека, его думы о жизни.

Из песен лирических самые любимые живут и поныне. Это «Лучина, моя лучинушка» (о тяжелой женской доле), «Ой да ты, калинушка» (о тоске молодого воина по родному дому), «Надоели ночи, надоскучили» (о девушке, загрустившей по милому).

Для протяжных песен характерно особое распевание стиха: в нем, кроме повторений и восклицаний («ой», «эх», «ой да», «ах» и др.), нередко распеваются по частям слова. Такие повторения усиливали чувство, вложенное в песню.

Протяжные песни пели и в одиночку и хором. Обычно начинал запевала — это чаще всего средний голос. Он же вел главную партию. Хоровые голоса — низкие и высокие — присоединялись к нему, как бы опевая, обвивая его. Все эти голоса исполняли основной напев песни, но свободно изменяли, варьировали его. Это в русском народе называли «петь на подголоски». Хоровое пение — наиболее характерный признак русского народного песенного искусства.

Профессиональная музыка была связана с народным творчеством с самых своих истоков.

В русских операх звучали не только подлинные народные мелодии. Постигая музыкальный язык народа, композиторы перерабатывали в своей музыке мелодические попевки и инструментальные наигрыши. Во всей русской музыке не найдется ни одного крупного произведения, где бы не были введены народные мелодические обороты и ритмы.

РУССКАЯ МУЗЫКА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

ПЕРВЫЕ РУССКИЕ КОНСЕРВАТОРИИ

Антон Рубинштейн
Николай Рубинштейн

К середине 50-х годов Россия переживала мощный подъем общественной и культурной жизни. Все ярче проявлялась высокая музыкальная одаренность русского народа. К этому времени уже были созданы обе оперы Глинки, все его симфонические произведения, уже поставлена «Русалка» Даргомыжского, началась творческая деятельность молодых композиторов балакиревского кружка (см. ст. «Могучая кучка». М. А. Балакирев»). Для дальнейшего развития музыки в России необходимо было открыть консерваторию, которая дала бы стране педагогов и исполнителей. В 1859 г. подлинный энтузиаст-просветитель **Антон Григорьевич Рубинштéйн** (1829—1894) возглавил **Русское музыкальное общество**, а в 1862 г. первую в России **Петербургскую консерваторию** — высшее музыкальное учебное заведение. Поставив своей целью «сделать хорошую музыку доступной большим массам публики», Общество проводило открытые концерты.

То, что сделал в Петербурге Антон Рубинштейн, в Москве осуществил его младший брат, великолепный пианист и дирижер **Николай Григорьевич Рубинштéйн** (1835—1881). Он обладал большим организаторским талантом. В 25 лет он возглавил в Москве отделение Русского музыкального общества, а затем стал во главе созданной им **Московской консерватории.**

Уже в первые годы существования обеих консерваторий начался необычайно быстрый расцвет всех сторон музыкальной жизни России.

Антон Рубинштейн явился создателем русской фортепианной исполнительской школы. В его искусстве сочетались изумительное техническое мастерство, огромный темперамент, глубина проникновения в замысел и стиль произведений композиторов разных эпох.

Современники могли сравнивать его только с Ференцем Листом (см. ст. «Ференц Лист»). Он покорял своей игрой любую аудиторию. Слышавший его не раз В. В. Стасов вспоминает, как Рубинштейн исполнял «Лунную сонату» Бетховена: «Никто, может быть, никогда уже не услышит этих стонов души, этих потрясающих звуков...»

Антон Рубинштейн оставил множество произведений самых разных жанров — от небольших фортепианных пьес до опер, ораторий и симфоний. Пользуются неизменным успехом его романсы, например «Ночь» на стихи Пушкина, баллада «Перед воеводой молча он стоит» на стихи Тургенева, «Азра» на стихи Гейне, цикл «Персидские песни» (на стихи азербайджанского ашуга Мирзы Шафи). Романс «Клубится волною» из этого цикла обессмертил своим гениальным исполнением Ф. И. Шаляпин (см. ст. «Ф. И. Шаляпин»).

К числу популярнейших русских опер принадлежит лирическая опера А. Рубинштейна «Демон» на сюжет поэмы Лермонтова, написанная в 1871 г. и поставленная в Петербурге в 1875 г. Демон в опере отличается от лермонтовского гордого «духа отрицания», мятежного борца, восставшего против бога. Демон у Рубинштейна — одинокий, страдающий — ищет сочувствия и любви. Поэтому вокальная партия Демона основана на мягких, певучих, плавных мелодических линиях («Не плачь, дитя», «На воздушном океане»). В большом лирическом дуэте Демона и Тамары (заключительная сцена) музыка, не утрачивая своей пластичности и



А. Г. Рубинштейн.

напевности, приобретает напряженную страстность и драматизм.

Поэтично очерчен образ Тамары. В начале оперы ее вокальной партии свойственны изящество, грациозность, беззаботное веселье. Но когда Демон вторгается в жизнь Тамары и ее душа наполняется тревогой и волнением, музыка становится все более драматичной.

Действие оперы развертывается на фоне красочных картин кавказской природы и быта. Восточный колорит ощущается в хоровых эпизодах (женский хор «Ходим мы к Арагве светлой», мужской хор «Ноченька»), в танцевальных сценах, особенно в лезгинке.

Опера «Демон» — первая русская лирическая опера, предшественница «Евгения Онегина» Чайковского. До сих пор «Демон» привлекает слушателей глубоким лиризмом, сердечностью, правдивостью человеческих чувств.

Влияние А. Г. Рубинштейна на развитие музыкальной культуры России было поистине огромным. Этого выдающегося педагога, яркого композитора, гениального пианиста В. В. Стасов называл «несравненным человеком».

«МОГУЧАЯ КУЧКА». М. А. БАЛАКИРЕВ

В 1855 г. в Петербург со своей родины, из Нижнего Новгорода, приехал молодой композитор и пианист **Милий Алексеевич Бала́кирев** (1837—1910). Несмотря на свои восемнадцать лет, он, по словам В. В. Стасова, был в музыке уже «целым молодым профессором».

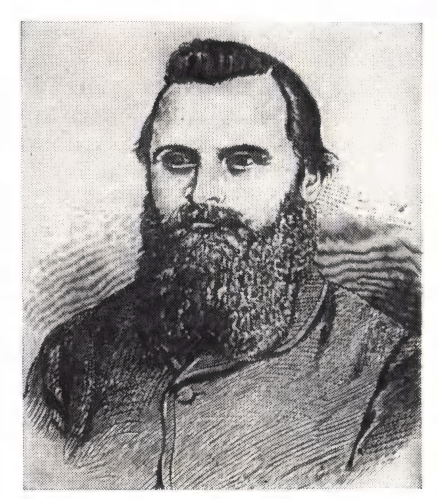
Передовые композиторы с радостью увидели в нем человека, страстно преданного русской национальной музыке. «Орлом» называл его Даргомыжский. «В первом Балакиреве я нашел взгляды, так близко подходящие к моим во всем, что касается музыки»,— говорил Глинка.

К Балакиреву, словно к магниту, тянулись молодые музыканты-любители. В 1856 г. с ним познакомился военный инженер **Цезарь Антонович Кюи́** (1835—1918), через год — офицер Преображенского полка **М. П. Му́соргский** (см. ст. «М. П. Мусоргский»). Тогда же началось сближение Балакирева с большим знатоком искусства **Владимиром Васильевичем Ста́совым** (1824—1906) — горячим приверженцем русской музыки. В 1861 г. к ним присоединился учившийся в Морском корпусе **Н. А. Ри́мский-Ко́рсаков,** а в 1862 г.— профессор химии **А. П. Бороди́н** (см. статьи об этих композиторах). Так сложился кружок, где руководителем, наставником и воспитателем стал Балакирев. Талантливый, страстный, убежденный, он пользовался среди своих товарищей безграничным авторитетом.

Балакиревский кружок возник в те годы, когда во всех областях русской культуры выдвинулись новые передовые деятели, зазвучали свежие молодые голоса. Захваченные большим общественным подъемом конца 50-х и 60-х годов, балакиревцы стремились правдиво отражать в своей музыке жизнь народа и историю родной страны, раскрывать богатство и красоту народных песен и сказаний. Молодые композиторы восхищались русским музыкальным фольклором (в частности, замечательные русские песни собрал и обработал сам Балакирев). Живо интересовались они и песнями других народов России, особенно мелодиями Кавказа и Средней Азии. Их музыкальные произведения были смелыми, новаторскими и по форме и по духу.

Балакиревцев связывала тесная дружба. Вместе обсуждали они свои новые сочинения, вместе разбирали лучшие произведения русской и европейской музыки. Особенно они ценили Глинку, Даргомыжского, Шумана, Берлиоза, Листа.

В 60-х годах одно за другим появлялись произведения балакиревцев: первые симфонии Римского-Корсакова и Бородина, романсы Мусоргского, романсы и фортепианные пьесы Кюи. Римский-Корсаков работал над оперой «Псковитянка», Мусоргский — над «Борисом Годуновым», Кюи закончил оперу «Вильям Ратклифф».



М. А. Балакирев.

Основатель кружка — Балакирев создал музыку к трагедии Шекспира «Король Лир»,

увертюры на темы народных песен, романсы, восточную фантазию для фортепиано «Исламей» (1869). Он любил рисовать картины природы, народные сцены, передавать сильные, страстные чувства. Его привлекало своеобразие восточных напевов, он нередко разрабатывал их в своих произведениях, и это придавало его произведениям особую живописность.

Некоторые замыслы подсказал балакиревцам Стасов: предложил Бородину написать оперу по «Слову о полку Игореве», подал Мусоргскому мысль о «Хованщине». Стасов и Кюи выступали со статьями, где отстаивали взгляды балакиревцев. «...Сколько поэзии, чувства, таланта и умения есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов» — так однажды написал о них Стасов. И с той поры за этим творческим содружеством навсегда закрепилось название «М о г у ч а я к у ч к а».

Балакиревский кружок притягивал многих энтузиастов русской музыки. Собирались у Даргомыжского, у сестры Глинки Л. И. Шестаковой. С кучкистами дружили выдающиеся музыканты-исполнители.

В 1862 г. усилиями Балакирева и его друзей была открыта **Бесплатная музыкальная школа.** Балакиревцы стремились привлечь в нее как можно больше талантливых людей из народа, чтобы дать им возможность учиться. В концертах, которые давали при школе, как и в программах Русского музыкального общества, исполнялись выдающиеся сочинения русских и западных композиторов. Благородной деятельности «Могучей кучки» и работе Бесплатной музыкальной школы старались помешать придворные музыканты и аристократы.

Балакирев был не в силах противостоять им и на несколько лет совсем отошел от музыки и общественной деятельности. За это время его бывшие ученики и товарищи стали уже совершенно самостоятельными, зрелыми художниками. Каждый пошел своим путем, и кружок распался. Но кучкисты продолжали сохранять верность его идеям и творческим принципам.

В последние десятилетия жизни Балакирев снова отдает силы воспитанию молодых музыкантов. Он возвращается к творчеству, заканчивает симфоническую поэму «Тамара» (по Лермонтову, 1882), Первую симфонию (1898) и другие произведения, а также пишет новые.

Деятельность композиторов «Могучей кучки» и ее основателя Балакирева — одна из самых славных страниц истории музыкального искусства. Передовые идеи «Могучей кучки» вдохновляют и советских музыкантов.

А. П. БОРОДИН (1833—1887)

Кто не знает композитора Бородина — создателя оперы «Князь Игорь», идущей на сценах всего мира, «Богатырской симфонии» и других замечательных произведений!

Отечественная медицина чтит память Бородина — профессора Медико-хирургической академии, воспитавшего сотни врачей.

Имя талантливого химика Бородина, подготовившего своими исследованиями создание пластмасс, хорошо известно в науке.

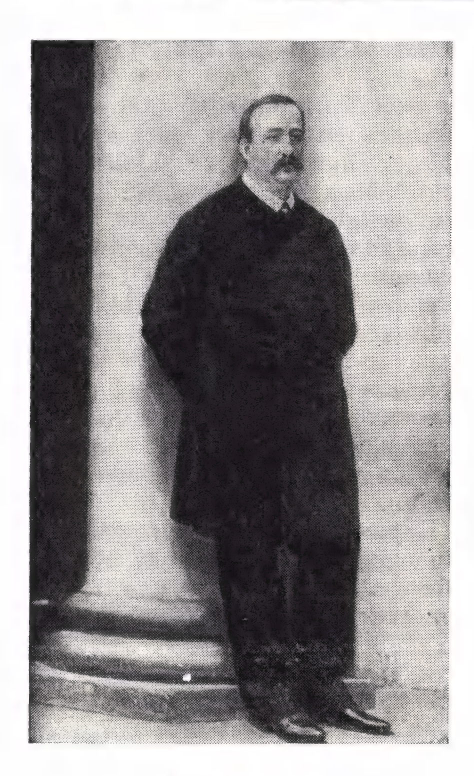
Большим уважением в 60—80-х годах прошлого века пользовался общественный деятель Бородин. Он был в числе создателей первого в стране высшего медицинского учебного заведения для женщин.

Сколько же Бородиных трудилось одновременно на поприще русской культуры? Композитор, химик, общественный деятель и педагог — все это один человек: Александр Порфирьевич Бороди́н.

Родился он в Петербурге. Рано научился играть на фортепиано, флейте и виолончели, а девяти лет стал сочинять музыку. Но главной его страстью была химия. Он чувствовал себя уверенно среди колб, горелок и других приспособлений для опытов. Бородин учился в Медико-хирургической академии, затем успешно защитил докторскую диссертацию по химии и провел три года за границей в научной командировке. В это время он продолжал увлекаться музыкой: играл в разных ансамблях, сочинял романсы, трио, квинтеты и другие произведения.

Знаменательным годом его жизни был 1862: он вернулся в Петербург, стал профессором Медико-хирургической академии и познакомился с М. А. Балакиревым, сразу оценившим его музыкальный талант.

Бородин с увлечением начинает работать над симфонией и скоро становится зрелым, самостоятельным музыкантом. Но музыке по-прежнему он может уделять очень мало времени. Его дни целиком заполнены лекциями, работой в лаборатории, общественной деятельностью. Человек исключительной отзывчивости, цельности характера, высокого чувства долга, Бородин самоотверженно, не щадя себя, отдается этим занятиям. Сочинять музыку он получает возможность только летом, на отдыхе, или во время болезни. «На этом основании,— шутил он,— мои музыкальные товарищи, вопреки общепринятым обычаям, желают мне постоянно не здоровья, а болезни».



А. П. Бородин.
Портрет работы И. Е. Репина. 1882.

На создание крупного музыкального произведения у Бородина уходило по нескольку лет.

Только в 1867 г. была дописана Первая симфония. Вторая симфония создавалась семь лет (1869—1876). Над оперой «Князь Игорь» композитор трудился с перерывами восемнадцать лет: с 1869 г. до самой смерти, но так и не закончил ее.

Высокий, статный, неутомимый, всегда добродушный и веселый, Бородин казался богатырем. Но и его могучий организм не выдержал непосильной нагрузки. Внезапно во время праздничного вечера с друзьями жизнь Бородина оборвалась.

Бородин оставил мало произведений, но среди них нет слабых или повторяющих друг друга: в каждом ощущается могучая сила, каждое самобытно по музыкальному языку, который вырос из старинных народных песен, былин, наигрышей.

В своей музыке Бородин идет путями, проложенными Глинкой. Все его сочинения пронизаны верой в богатырскую мощь русского народа и любовью к своей родине. Эти же чувства наполняют главное произведение композитора — оперу «К н я з ь И г о р ь», написанную на основе замечательного памятника древнерусской литературы «Слово о полку Игореве».

Бородин сам работал над либретто оперы, с головой уйдя в изучение трудов по русской истории, летописей, народных сказаний и песен.

Главный герой оперы — мужественный князь Игорь, который возглавил поход русского войска против кочевников-половцев. Он тяжело переживает поражение и плен, мечтает вернуть себе свободу, чтобы снова пойти на врага.

С любовью и нежностью вспоминает он о своей верной подруге Ярославне, которая проявляет в трудные минуты большую силу духа. Музыка, рисующая этих героев, привлекает благородством и красотой (ария Игоря, «Плач» Ярославны и др.).

Живописуя стан половцев, Бородин показывает в музыке не только их варварский облик, но и своеобразную красоту половецких народных песен и танцев. Очень выразителен музыкальный портрет предводителя половцев хана Кончака — жестокого, властного и вместе с тем по-своему великодушного.

Не менее ярко раскрыты характеры других действующих лиц: буйного гуляки князя Галицкого, трусоватых, но неунывающих гудошников (музыкантов-скоморохов) Скулы и Ерошки. Рисуя чувства полюбивших друг друга Владимира и Кончаковны, Бородин находит страстные и нежные мелодии.

В русских хорах оперы выражается мощь народа, раскрываются страдания, причиненные ему вражеским нашествием (хор поселян), звучит ликование при вести о возвращении Игоря (финал).

Н. А. Римский-Корсаков и А. К. Глазунов завершили те картины оперы «Князь Игорь», которые композитор не закончил. Глазунов, кроме того, записал по памяти две части Третьей симфонии Бородина, которые слышал в исполнении самого композитора.

В т о р у ю с и м ф о н и ю Бородина его друзья по «Могучей кучке» назвали «Б о г а т ы р с к о й» (1876). Слушая ее, представляешь себе легендарных русских витязей — защитников страны и народа, прочно стоящих на родной земле, словно вросших в нее. Вспоминаются известные картины В. М. Васнецова «Богатыри», «Витязь на распутье» (см. ст. «В. М. Васнецов»).



Поход Игоря. Художник Н. К. Рерих. 1941.

Симфоническая картина Бородина «В Средней Азии» (1880), где выражена идея содружества русского и восточных народов, привлекает слушателя красочностью музыки.

В замечательных романсах Бородина на его собственные слова «Песня темного леса», «Спящая княжна» воскрешаются богатырские образы народных сказок и легенд; его баллада «Море» полна драматизма. Созданный под впечатлением смерти М. П. Мусоргского романс «Для берегов отчизны дальной» (на слова Пушкина) волнует глубокой, сдержанной скорбью.

Бородин оказал большое воздействие на русскую музыку. Его традиции ожили в творчестве А. К. Глазунова, А. К. Лядова, В. С. Калинникова, в народно-патриотических произведениях советских композиторов.

Великий «богатырь русской музыки» и выдающийся ученый — таким вошел Бородин в историю мировой культуры.

М. П. МУСОРГСКИЙ (1839—1881)

Великий русский композитор Модест Петрович Му́соргский называл себя «бойцом за правую мысль искусства». Всем своим творчеством он хотел «сказать людям новое слово дружбы и любви, прямое и во всю ширь русских полян правдой звучащее слово».

Мусоргский родился в селе Карево Псковской губернии. В детстве он жадно слушал народные песни, с увлечением занимался музыкой, но не думал быть музыкантом. Сын небогатого помещика, Модест Мусоргский окончил школу гвардейских подпрапорщиков в Петербурге и стал офицером.

М. А. Балакирев первый распознал его громадный композиторский талант (см. ст. «Могучая кучка». М. А. Балакирев»). Под его влиянием Мусоргский в 1858 г. вышел в отставку, чтобы посвятить себя музыке. Но в то время композиторское творчество не давало никаких средств к существованию, и он был вынужден поступить на службу мелким чиновником.

Почти три года Мусоргский прожил вместе с несколькими своими друзьями и сверстниками на одной квартире — в «коммуне». Такие товарищеские общежития, где собирались люди со сходными убеждениями, духовно близкие друг другу, описаны в романе Чернышевского «Что делать?».

В эти и последующие годы Мусоргский создал много замечательных романсов и песен. Всего за свою жизнь композитор написал их около 70. Особенно значительны музыкальные сцены из народного быта: «Калистрат» и «Ко-



М. П. Мусоргский.
Рисунок И. Е. Репина. 1881.

лыбельная Еремушке» (на слова Н. А. Некрасова), «Сиротка» (на собственные слова), «Спи, усни, крестьянский сын» (на слова А. Н. Островского), «Трепак» из цикла «Песни и пляски смерти» (на слова А. А. Голенищева-Кутузова). С небывалой смелостью и правдивостью Мусоргский показал в них беспросветную, полную страданий жизнь крестьянина-бедняка. Так, впервые в музыке изобразил он голодного крестьянского мальчика, который просит подаяния («Сиротка»). В романсе переданы горестные жалобы и стоны ребенка.

Люди разного характера, возраста и общественного положения как живые предстают в романсах Мусоргского (написанных на собственные слова) «Светик Савишна», «Семинарист», «Озорник». В «Блохе» (на стихи Гёте из «Фауста») остроумно высмеяны самодурство монарха и пресмыкательство его придворных. В цикле «Детская» (на слова композитора) перед нами проходят то грустные, то озорные сценки из жизни детей.

У Мусоргского почти нет традиционных — лирических — романсов. Его вокальные пьесы — это портреты или сценки.

Когда мы слушаем романсы Мусоргского, то словно видим каждого из действующих лиц — так наглядны их «музыкальные портреты», так метко, реалистически переданы в музыке особенности их речи, раскрыты характеры. Изображая людей из народа, композитор использует интонации разговорной речи, выразительные средства русской народной песни.

«Народные картинки», написанные Мусоргским в 60-х годах, подготовили появление оперы «Борис Годунов» (1869—1872).

Постановке этого революционного по духу, новаторского по форме произведения препятствовала Дирекция императорских театров. Однако передовые артистические круги добились того, что «Борис Годунов» был поставлен в 1874 г. в Петербурге Мариинским театром.

С восторгом приняли оперу Мусоргского демократические слушатели галерки — студенты-разночинцы, мелкие чиновники. А царский двор и верхушка общества старались всячески помешать успеху оперы Мусоргского. Она редко шла в театре. К тому же цензура сделала в опере значительные сокращения, убрав самые «крамольные» сцены.

Народ — главное действующее лицо оперы. Сначала мы видим покорную толпу. Постепенно народ пробуждается, начинает требовать, протестовать. И вот уже в финале оперы словно разгорается пламя стихийного крестьянского восстания («Сцена под Кромами»).

Народу противостоит царь Борис. И в опере, и в трагедии Пушкина он показан как человек, идущий к власти через преступление. С исключительной глубиной передает Мусоргский «трагедию совести» Бориса, его тяжкие душевные терзания, раскрывает его конфликт с народом. Годунов — умный и проницательный государственный деятель. Но все же он не в силах установить в стране порядок: народ ему не верит. Противоречия между народом и запятнанной преступлениями самодержавной властью ничем нельзя примирить — вот основная идея оперы.

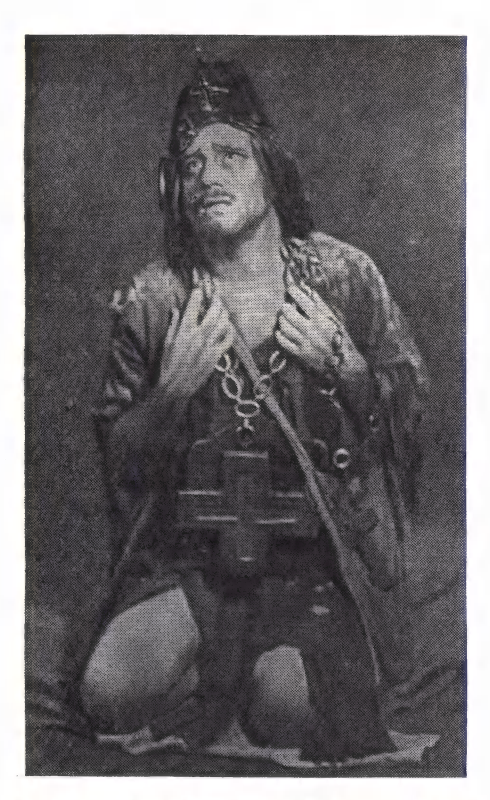
В музыке раскрывается своеобразие характеров действующих лиц, каждый герой очерчен выразительно: разгульный монах Варлаам и мудрый летописец Пимен, честолюбивый Самозванец и гордая Марина Мнишек, хитрый Шуйский и доверчиво-бесстрашный Юродивый — «совесть народная».

Еще до постановки «Бориса Годунова» Мусоргский начал работать над другой исторической оперой — «Хованщина». Это тоже опера с развернутыми массовыми сценами; главный герой исторических событий — народ. Неда-

ром композитор назвал оперу *«народной музыкальной драмой»*.

В «Хованщине» Мусоргский продолжил летопись «смутных времен» русской истории, начатую им в «Борисе Годунове». Задумывал он еще и третью такую оперу — «Пугачевщина». Не во всем строго следуя историческим фактам, Мусоргский творчески переосмысливал их, делал художественные обобщения. Показывая события конца XVII в., стрелецкие бунты, начало царствования Петра I, движение раскольников, композитор глубоко проник в дух эпохи и характеры действующих лиц.

Бурные события русской истории напоминали Мусоргскому современную ему переломную эпоху. «Прошедшее в настоящем — вот моя задача»,— писал композитор. Он, как и многие передовые люди того времени, мучительно искал ответ на вопрос, что будет дальше с отсталой, нищей Россией и ее могучим, но бесправным народом. Этими раздумьями, тревогой за судьбы народа и проникнута «Хованщина». Мусоргский не видел действительных путей к избавлению народных масс от страданий, поэтому обе его оперы заканчиваются трагически безысходно.



И. С. Козловский в роли Юродивого. Опера «Борис Годунов» М. П. Мусоргского. Большой театр Союза ССР. Москва.

Но в душе композитора жила вера в лучшее будущее любимой родины. С удивительной силой она выражена в оркестровой картине «Рассвет на Москве-реке» — вступлении к «Хованщине». Льется широкая певучая мелодия, подобная народной песне. Она наполняется светом, силой и звучит как прекрасный гимн родной стране, великому народу.

Из симфонических произведений Мусоргского особенно популярна оркестровая картина «Ночь на Лысой горе» (1867). Ее создание — свидетельство живейшего интереса композитора к народным сказкам и легендам. Красочная музыка рисует ночную пляску ведьм и затем утренний рассвет.

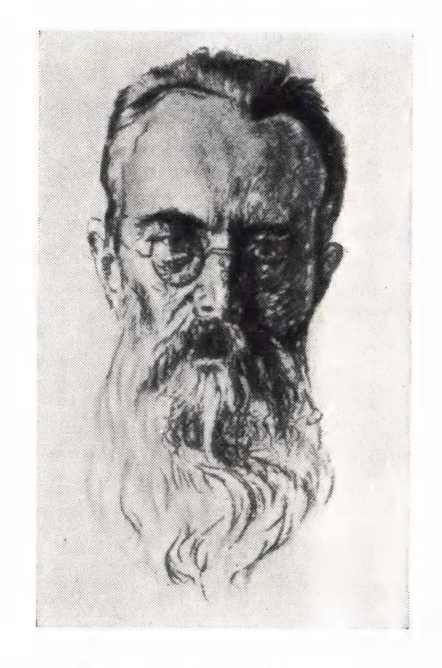
Ярко расцвечен образами народной фантазии и народного быта цикл фортепианных пьес «Картинки с выставки» (1874). Он написан Мусоргским под впечатлением от рисунков его умершего друга — художника и архитектора В. А. Гартмана. В музыке отражены и сцены из жизни горожан, и сельские картинки, и игры детей. Мы словно видим воочию сказочного Гнома, Бабу Ягу или средневекового певца-трубадура. В заключительной пьесе—«Богатырские ворота» воспеты древнерусские богатыри. Все эти разнообразные картинки объединяются темой первой пьесы «Прогулка» — то уверенной и светлой, то мягкой и грустной мелодией русского народного склада. Тема «Прогулки» звучит в «Картинках» несколько раз. «Картинки с выставки» — одно из лучших программных произведений мировой фортепианной музыки.

Постоянное безденежье, неупорядоченная жизнь, переживания, вызванные нападками на «Бориса Годунова»,— все это постепенно подрывало здоровье композитора, мешало его творчеству. Самым светлым событием последних лет жизни была его концертная поездка по Украине и югу России с певицей Д. М. Леоновой, которой Мусоргский аккомпанировал. Во время поездки композитор собирал украинские песни, они были ему нужны для комической оперы «Сорочинская ярмарка».

В 1881 г. Мусоргский тяжело заболел и вскоре скончался, не успев дописать нескольких своих произведений. «Хованщину» завершил Н. А. Римский-Корсаков. Над оперой «Сорочинская ярмарка» работали друзья Мусоргского — Ц. А. Кюи и А. К. Лядов, а впоследствии новый вариант оперы создал советский композитор В. Я. Шебалин.

В творчестве Мусоргского последовательно и полно выражены передовые устремления, свойственные участникам «Могучей кучки». «Композитор-бунтарь», певец народного горя, протеста и свободолюбия, величайший реалист в музыке дорог нам и сегодня.

Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ (1844—1908)



Н. А. Римский-Корсаков. Рисунок В. А. Серова. 1908.

С детских лет мы знаем и любим музыку, вызывающую в нашем воображении сказочный город, где белка грызет золотые орешки и тридцать три богатыря выходят на берег из морской пучины. Нас волнуют мелодии, рисующие милые черты хрупкой Снегурочки или чудесной сказочницы Шехеразады. Эта музыка полна неувядаемой свежести, богатства мелодий, яркости красок, переливающихся всеми цветами радуги. Чародей, создавший эту музыку,— великий русский композитор Николай Андреевич Ри́мский-Ко́рсаков.

Он родился в городке Тихвине Новгородской губернии. Светлые детские впечатления от русской природы, преданий старины, народных песен отразились потом в его творчестве. Когда мальчику исполнилось 12 лет, по семейной традиции (дядя и старший брат были моряками) его отдали в петербургский Морской корпус.

Занятия музыкой, начатые в Тихвине, Римский-Корсаков продолжил в столице. В 1861 г. 17-летний юноша познакомился с М. А. Балакиревым, стал его любимым учеником и товарищем по «Могучей кучке», под его руководством начал писать симфонию.

В 1862 г., окончив Морской корпус, Римский-Корсаков отправился на три года в дальнее плавание. Впоследствии он воскресил образы изменчивой морской стихии в музыке «Шехеразады», «Садко», «Сказки о царе Салтане» и других произведений.

Вернувшись в Петербург, Римский-Корсаков закончил в 1865 г. Первую симфонию, которую публика приняла очень хорошо. Затем он написал симфоническую картину «Садко», несколько прекрасных романсов и приступил к своей первой опере «Псковитянка».

Римский-Корсаков создал пятнадцать опер, многие из них навеяны народными сказками и преданиями. Подобно Глинке (см. ст. «М. И. Глинка»), Римский-Корсаков любил сопоставлять в музыке реальную действительность с миром фантастики, раскрывая чистоту и поэтичность сказочных образов, рожденных народным воображением. Ярко обрисованы в музыке и земные герои. Чаще всего это крестьянские юноши и девушки: Ганна и Левко («Майская ночь», 1878), Оксана и Вакула («Ночь перед рождеством», 1895), Купава («Снегурочка», 1881). Любуясь красотой народных празднеств и обрядов, композитор показывает в этих операх разнообразные сцены деревенского быта, щедро вводит русские и украинские песни и пляски.

Особое место в творчестве Римского-Корсакова занимает опера-былина «С а д к о» (1896). Главный герой ее — новгородский гусляр Садко. Красочная музыка бытовых сцен сменяется фантастическими музыкальными картинами, где действуют сказочные персонажи, морской царь и его дочь — нежная Волхова. Музыкальные образы Римского-Корсакова отличаются необыкновенно яркой изобразительностью. Богатая творческая фантазия и композиторское мастерство позволили Римскому-Корсакову нарисовать в музыке и лунную ночь на Ильмень-озере, и бурный океан.

«П с к о в и т я н к а» (1872) и «Ц а р с к а я н е в е с т а» (1898) — это оперы-драмы, не только воссоздающие картины русской жизни XVI в., но и глубоко раскрывающие харак-

теры, правдиво рисующие душевные переживания героев — царя Ивана Грозного и его дочери Ольги («Псковитянка»), опричника Грязного, кроткой Марфы и страстной Любаши («Царская невеста»).

Героическая опера «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (1904) написана на сюжет народного предания о татарском нашествии на Русь. В ней есть замечательная симфоническая картина «Сеча при Керженце», рисующая битву русских воинов с захватчиками (см. ст. «Язык музыки»).

Опера-сказка «Кащей Бессмертный» (1902) написана в период революционного подъема в стране. Злой Кащей, люто ненавидящий все живое, олицетворяет силы гнета, самодержавия. Но царство его оказывается непрочным, буря несет свободу. Здесь в новых смело найденных формах выразились передовые, свободолюбивые убеждения Римского-Корсакова.

В 1905 г. за поддержку студентов, возмущенных событиями Кровавого воскресенья, профессор Римский-Корсаков был уволен из консерватории. Впоследствии он с почетом вернулся в нее.

Римский-Корсаков не только выдающийся композитор, но и замечательный педагог, он воспитал более 200 музыкальных деятелей. У него учились А. К. Глазунов, А. К. Лядов, А. С. Аренский, Н. В. Лысенко, А. А. Спендиаров и другие (см. статьи «Русские композиторы конца XIX — начала XX в.», «Национальная музыка в дооктябрьской России»).



Из иллюстраций художника И. Я. Билибина к «Сказке о золотом петушке» А. С. Пушкина. 1906—1907.

Последняя опера Римского-Корсакова «Золотой петушок» (1907, по сказке Пушкина) — острая сатира на царизм. Композитор язвительно высмеивает трусливого, тупого Додона и его слуг. В одной из сцен оперы он, обрисовывая духовное убожество «могучего властителя» Додона, обращается к мелодии «Чижика».

Лучшие симфонические произведения Римского-Корсакова воссоздают сказочные сюжеты (сюиты «Шехеразада», 1888, «Антар», 1868, симфоническая картина «Садко», 1867, и др.), изображают картины народной жизни («Испанское каприччио», 1887). Композитор использовал в этих произведениях подлинные мелодии разных народов. Искусно сочетая многообразные краски оркестра, Римский-Корсаков развертывает перед слушателями все новые и новые картины, одна другой чудеснее.

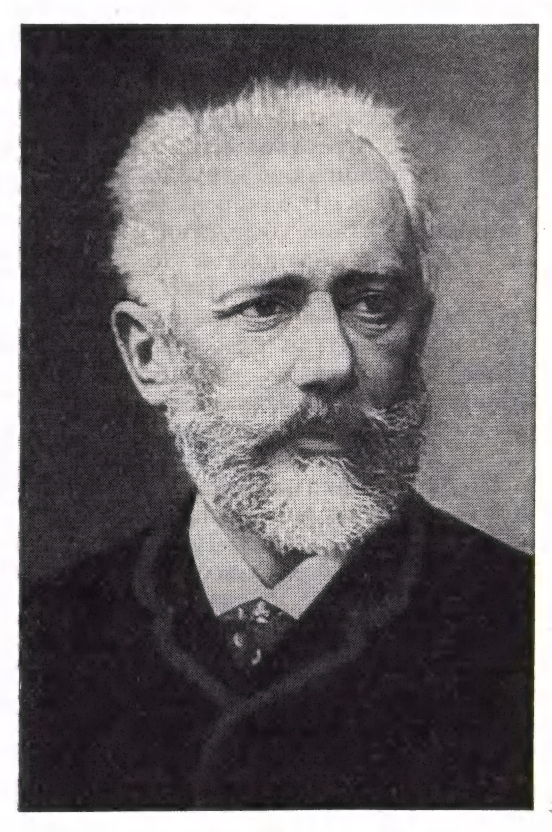
Римский-Корсаков любил старинные народные песни, собирал, обрабатывал их, творчески развивая их особенности в своей музыке. «Я прислушивался к голосам народного творчества и природы и брал напетое и подсказанное ими в основу своего творчества»,— писал композитор.

Римский-Корсаков создал около 80 романсов. Лучшие из них написаны на стихи А. С. Пушкина («Редеет облаков летучая гряда», «На холмах Грузии», «Анчар»), А. К. Толстого («Не ветер, вея с высоты», «Звонче жаворонка пенье»), А. Н. Майкова и других русских поэтов. В этих романсах глубоко и искренне выражены разнообразные чувства и переживания, созданы удивительно тонкие музыкальные образы природы.

Наш народ хранит благодарную память о великом композиторе, воспевшем красоту жизни, природы, народных песен и сказаний.

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ (1840—1893)

Творчество Чайковского — ценнейшее сокровище русской музыкальной культуры. Чайковский создал свой собственный музыкальный язык, исключительно богатый выразительнейшими мелодиями. Его произведения, при всей сложности их содержания и музыкальной формы, доступны и понятны широким массам слушателей музыки во многих странах мира.



П. И. Чайковский.

Петр Ильич Чайко́вский родился 25 апреля (7 мая) 1840 г. в семье инженера Камско-Воткинского завода. Детство будущего композитора прошло счастливо и безмятежно. Уже в самом раннем возрасте мальчик проявил необычайную любовь к музыке. На всю жизнь запомнил он тот день, когда услышал музыку Моцарта (см. ст. «Вольфганг Амадей Моцарт»). Впоследствии он признавался, что с детства, самого раннего, «проникся неизъяснимой красотой русской народной музыки», русской песни.

В десятилетнем возрасте мальчик пережил разлуку с матерью и любимым родительским домом. Годы, проведенные вдали от своих родных, в Петербургском училище правоведения, были наполнены для мальчика душевными страданиями. Его могла утешить только музыка, к которой он тянулся все сильнее и сильнее. Он любил импровизировать на фортепиано и втихомолку сочинял музыку. Сильнейшее впечатление на него произвели оперы Глинки, «Дон Жуан» Моцарта, «Волшебный стрелок» Вебера (см. статьи разделов «Русская музыка», «Зарубежная музыка XVIII—XIX вв.»). Но родители не придавали его увлечению музыкой большого значения.

Смерть матери в 1854 г. оставила неизгладимый след в душе Чайковского; с тех пор он стал особенно чуток и восприимчив к человеческим страданиям и горю. Курс учения был закончен в 1859 г., и Чайковский поступил на службу, которая тяготила его. По-прежнему он весь свой досуг отдавал музыке. Постепенно в нем зрело решение стать профессионалом музыкантом.

Чайковский поступил в консерваторию в класс композиции к Антону Рубинштейну, замечательному пианисту и талантливому композитору (см. ст. «Первые русские консерватории»), и вскоре выдвинулся как самый талантливый и самый трудолюбивый ученик. Окончив консерваторию в 1865 г., Чайковский по приглашению Николая Рубинштейна — брата своего учителя — приехал в Москву. Чайковский полюбил Москву, сблизился с московскими музыкантами, артистами, учеными. Здесь, в Московской консерватории, развернулась его деятельность, полная труда и вдохновенного творчества. Здесь он создал свои первые значительные произведения.

В первой симфонии Чайковского «Зимние грезы» (1866) отражены настроения, надежды и мечты молодого композитора, образы природы и народного быта. «Зимние грезы» с успехом исполнялись в Москве и Петербурге.

Вторая и Третья симфонии (1872, 1875) — настоящие шедевры симфонической музыки.

В симфонической поэме «Буря» (1873) композитор воплотил идею слияния человека с природой, воспел любовь как могучую и вечную силу.

Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» (1869) — гениальное воплощение шекспировской трагедии в симфонической музыке.

Фантазия «Франческа да Римини» (1876) повествует о трагической борьбе за счастье и любовь. Проникновенному лирическому рассказу Франчески противопоставлены страшные картины ада.

В 1875 г. Чайковский создал Первый концерт для фортепиано с оркестром, ставший впоследствии необычайно популярным. Народные украинские мелодии, использованные в нем, придают всей музыке широту и напевность. Особое обаяние концерту сообщает сочетание лиричности и виртуозности.

Оперы Чайковского 70-х годов лишены внешних эффектов, композитор стремился к естественности и простоте, лиричности. Опера «Кузнец Вакула» (на сюжет «Ночи перед рождеством» Гоголя) проникнута украинскими песенными интонациями. В 80-е годы композитор сделал второй вариант оперы, назвав ее «Черевички».

Жизнь Чайковского протекала разнообразно. Он преподавал, принимал горячее участие в музыкально-общественной жизни Москвы, выступал в качестве музыкального критика, пропагандируя русскую музыку и русских артистов. Последний год жизни в Москве (1876—1877) был годом высокого творческого взлета. Чайковский закончил лирический балет «Лебединое озеро» — эту танцевально-симфоническую поэму о любви и верности, произведение, которое совершило переворот в балетном театре (см. ст. «Из истории русского балета»).

В Четвертой симфонии (1877) Чайковский выразил одну из важнейших тем своего времени: человек, борющийся против сил, которые мешают счастью, непременно приходит к единению с народом. Образ темных враждебных сил — фатума (рока), с которого начинается симфония, вступает в столкновение со светлыми темами, олицетворяющими чувства человека. В финале симфонии мелодия народной песни «Во поле береза стояла» рисует могучий образ народа. Лирико-драматическая Четвертая симфония открыла новый этап творчества Чайковского.

«Евгений Онегин» — вершина раннего оперного творчества Чайковского. Отказавшись от сценических эффектов и внешней занимательности действия, Чайковский создал новый тип оперы (см. ст. «Оперный театр»). Свое произведение композитор назвал «лирическими сценами по Пушкину». Образы Татьяны, Ленского, Онегина привлекают искренностью и правдивостью чувств. На фоне изображения провинциального и столичного быта особенно выразительно раскрывается лирическая тема — стремление героев к счастью.

17(29) марта 1878 г. «Евгений Онегин» был впервые исполнен силами учеников Московской консерватории. Так началась неувядаемая сценическая жизнь оперы, которая стала самой любимой для многих поколений русских зрителей.

Осенью 1877 г. Чайковский заболел и уехал за границу. Когда в 1885 г. Петр Ильич вернулся в Москву, он уже стал очень известным композитором не только в России, но и за рубежом. Новые его сочинения — оперы «Орлеанская дева» (1879) и «Мазепа» (1883), симфонические сюиты, трио «Памяти великого художника» (посвященное Н. Г. Рубинштейну, 1882) и др. исполнялись в разных странах. Его всемирная слава все возрастала. С конца 80-х годов он много ездил по России, Европе и Америке, дирижируя исполнением своих произведений.

В последние годы жизни композитор достиг величайшей зрелости и мастерства. Он создал оперу «Чародейка» (1887), симфонию «Манфред» (1885), Пятую симфонию (1888), балеты «Спящая красавица» (1889) и «Щелкунчик» (1892). В этих балетах еще последовательнее, чем в первом, танцевальный спектакль насыщен подлинно симфонической музыкой (см. ст. «Из истории русского балета)». Чайковский сочинил свою замечательную оперу «Пиковая дама» (1890) на основе сюжета Пушкина. Он писал эту музыку, находясь в состоянии высокого вдохновения, всего 44 дня. Год спустя появилась его последняя опера—«Иоланта». Все





В балете «Лебединое озеро» П. И. Чайковского белый лебедь (Одетта) олицетворяет добро, черный лебедь (Одиллия) — зло. Одетта — Г. С. Уланова, Одиллия — Н. В. Тимофеева. Большой театр Союза ССР. Москва.

эти оперы и балеты с успехом шли на московской и петербургской сценах.

В последние годы жизни центральная тема музыки Чайковского — борьба за счастье и свободу — в его новых произведениях приобретает все более трагическую окраску. В «Пиковой даме» Чайковский придал образу Германа черты своих молодых современников, показав драматичность жизненной борьбы. «Пиковая дама» и Шестая симфония (1893) считаются величайшими произведениями русской и мировой музыки.

Шестая («Патетическая») симфония отразила не только личные страдания и надежды композитора, его думы и чувства, но и стала выражением трагедии многих русских людей эпохи 90-х годов, искавших счастья и стремившихся к свободе, но не нашедших их. В медленном печальном финале этой симфонии слышится глубокое человеческое страдание, возникает светлая мечта о прекрасном. Гениальная симфония оказалась лебединой песнью Чайковского. 16 октября 1893 г. он впервые исполнил ее в Петербурге, а 25 октября великого композитора не стало. Он скончался в расцвете своего гения.

Очень верно сказал о том, как дорога нам музыка Чайковского, композитор Б. В. Асафьев: «Искусство Чайковского приняли... как свое родное искусство миллионы слушателей, граждан страны, осуществившей вековые мечты лучших умов человечества».

■

РУССКИЕ КОМПОЗИТОРЫ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX в.

Глазунов, Лядов, Стравинский, Танеев, Скрябин

Представители петербургской школы русской музыки Глазунов и Лядов — ученики Римского-Корсакова. Глазунов более 20 лет был директором консерватории в Петербурге. У Лядова — профессора консерватории учились будущие советские композиторы Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев и другие.

Александр Константинович Глазуно́в (1865—1936), когда ему не было еще и 17 лет, выступил с интересным и талантливым сочинением — Первой симфонией. За ней последовали новые симфонии, симфонические поэмы и концертные пьесы для оркестра. В 90-е годы Глазунов стал одним из крупных русских симфонистов. Его Четвертая, Пятая и Шестая симфонии завоевали всеобщее признание и популярность. Скрипичный концерт (1904) и последние симфонии — Седьмая (1902) и Восьмая (1906) — образцы зрелого мастерства композитора.

Глазунов развивал жанр лирической и лирико-повествовательной симфонии. Ему был чужд драматизм, его привлекали светлые, радостные образы, картинки народного быта, широкие, грандиозные праздничные сцены.

Кроме симфоний, Глазунов сочинил несколько программных симфонических картин: «Степан Разин» (1885), «Кремль» (1891), «Лес» (1887), писал квартеты и фортепианные пьесы. Лучший из романсов Глазунова — «Вакхическая песнь» на слова Пушкина. Из трех балетов композитора один — «Раймонда» (1897; на сюжет средневековой рыцарской легенды) — и в наши дни часто ставится на сцене.

Анатолий Константинович Ля́дов (1855—1914) развивал в своих произведениях другую линию творчества своего учителя Римского-Корсакова. Он написал ряд маленьких сказочных картинок для оркестра: «Баба-Яга» (1904), «Кикимора» (1910), «Волшебное озеро» (1909). В них проявился замечательный талант художника, способного рисовать музыкой яркие и оригинальные образы, создавать портреты сказочных персонажей, фантастические пейзажи.

В музыке Лядова огромную роль играет русская народная песня. Он не только обработал более 150 народных мелодий, но и творил свои собственные мелодии на интонациях народной песни. Особенной известностью пользуется сюита «Восемь русских народных песен для оркестра» (1905), где композитор необычайно тонко и глубоко передал характер и особенности русских песен различного вида. Тут и нежная «Колыбельная», и веселая «Плясовая», остроумная «Шуточная», «Былина о птицах» и другие песни.

Лядов написал много пьес для фортепиано, чаще всего небольших, но всегда законченных



А. К. Глазунов.
Рисунок В. А. Серова.

и мастерски отделанных. Особенно популярна его пьеса «Про старину» (1889), где изображен народный сказитель, играющий на гуслях. Шутливая пьеска «Музыкальная табакерка» воссоздает звучание музыкальной игрушки. Хороши его «Детские песни» на народные тексты — здесь Лядов просто, но очень метко зарисовал ряд живых сценок.

Творческая судьба младшего из учеников Римского-Корсакова — **Игоря Федоровича Стравинского** (р. 1882) сложилась своеобразно: уже первые его значительные произведения — балеты — стали известными сперва за рубежом (см. ст. «Европейская музыка XX в.»), а потом в России, хотя они тесно связаны с русской традицией. Балет «Жар-птица» (1910) основан на сюжете русской сказки, «Петрушка» (1911) воссоздает картины русских гуляний на масленице, «Весна священная» (1913) — образы славянской языческой старины. Ритмическое богатство и разнообразие, динамика, блестящее использование всех возможностей современного оркестра в этих балетах поражают слушателей.

С 1910 г. Стравинский живет за рубежом. Но он с полным основанием говорит о себе: «Я всю жизнь по-русски говорю, по-русски думаю, у меня слог русский. Может быть, в моей музыке это не сразу видно, но это заложено в ней, это в ее скрытой природе».

К московской школе принадлежит **Сергей Иванович Танéев** (1856—1915) — ученик Чайковского (см. ст. «П. И. Чайковский»). Он преподавал в Московской консерватории и воспитал много талантливых музыкантов, среди них — Рахманинов и Скрябин.

Танееву принадлежит одна из лучших русских кантат — «Иоанн Дамаскин» (1884), — посвященная памяти основателя Московской консерватории Н. Г. Рубинштейна. Его единственная опера «Орестея» (1887—1894) написана на сюжет древнегреческой трагедии Эсхила. В основном он писал инструментальные и хоровые произведения, сочинил 40 «стихотворений, положенных на музыку», для голоса с фортепиано. Относясь строго критически к своему творчеству, Танеев печатал лишь небольшую часть собственных произведений. Из четырех его симфоний при жизни вышла в свет только последняя, развивающая героико-драматическую линию симфонизма русских классиков.

Любимая идея в творчестве Танеева — преодоление мрака, стремление к свету через борьбу — сближает его с Чайковским. Квартеты, ансамбли Танеева, отличающиеся серьезностью и глубиной содержания, сыграли большую роль в развитии русской инструменталь-



А. К. Лядов.
Портрет работы И. Е. Репина.


И. Ф. Стравинский.

ной музыки. Танеева называли «музыкальной совестью» Москвы — в этом отразилось всеобщее уважение к честной и откровенной натуре композитора и его глубоко верным суждениям о музыке.

К поколению учеников великих русских классиков принадлежат и композиторы А. С. Аренский, В. С. Калинников, М. М. Ипполитов-Иванов, С. М. Ляпунов. Все они внесли свой вклад в художественную сокровищницу русской музыки и передали творческую эстафету советскому поколению композиторов (см. ст. «Путь советской музыки»).

Общественный подъем накануне революции 1905 г. сказывался везде и во всем. Молодежь повсеместно устраивала сходки, собрания, любительские вечера и концерты.

Любимыми номерами программ были стихотворение в прозе Максима Горького «Буревестник» и этюд ре диез минор Скрябина. Стоило собравшимся услышать призывную первую фразу этюда, развертывающуюся затем в стремительный, драматический поток, наполненный чувством протеста и духом героики, и по рядам словно пробегала электрическая искра. Казалось, это звучит музыка грядущей революции.

Александр Николаевич Скря́бин (1871—1915) родился и вырос в Москве, учился в Московской консерватории, где считался даровитым пианистом. Уже через два-три года после окончания консерватории Скрябин обратил на себя внимание Римского-Корсакова фортепианными пьесами. Он сочинял необычайно поэтичные лирические прелюдии, пылкие, страстные, порывистые, овеянные пламенем горячих чувств этюды и другие небольшие пьесы.

Цикл из 24 прелюдий был создан композитором в начале творческого пути. Скрябин поразил всех новизной и удивительной тонкостью музыкального языка. Богатая мелодичность, красочная гармония, выразительность ритма в музыке молодого композитора — все говорило о ярком таланте. Последовавшие затем фортепианный концерт (1897) и три сонаты раскрыли в Скрябине глубокого и большого художника.

В начале XX в. Скрябин создает одну за другой три симфонии. В Первой симфонии (1900) он воспел искусство, его дивную силу, его влияние на человечество. Музыка Второй симфонии (1902) полна драматической героики. Но самое сильное впечатление на всех произвела Третья симфония (1904), которую сам Скрябин назвал «Божественной поэмой». Образ могучей человеческой воли, преодолевающей самые тяжелые препятствия, проходит через всю симфонию как главный ее мотив. Человек утверждает себя, свое право на свободу и творчество. Главную тему сопровождает целый мир пленительных лирических мелодий. Первая часть симфонии называется «Борьба». Радостью победы света, счастья сверкает финал.

После трех симфоний Скрябин написал необычайно яркое и впечатляющее произведение — «Поэму экстаза» (1907) для оркестра. Как и в Третьей симфонии, здесь главное — образ человеческой энергии и воли.


С. И. Танеев.



А. Н. Скрябин.
Рисунок Л. О. Пастернака. 1909.

В мелодии солирующей трубы выражен волнующий и вдохновенный призыв.

Для творчества Скрябина характерен образ огня, превращающего в пепел старый мир и все рождающего заново. Последнее симфоническое произведение композитора — «Поэма огня» («Прометей», 1910). В образе героя античной легенды, подарившего людям огонь, композитор воспевает созидательное, творческое начало в человеке.

С. В. РАХМАНИНОВ (1873—1943)

Когда звучит музыка Рахманинова, кажется, будто слышишь страстную, образную, убеждающую речь. Композитор передает упоение жизнью — и музыка льется бесконечной, широкой мелодией (Второй концерт). Порой же она бурлит подобно стремительным вешним потокам (романс «Весенние воды»). Рахманинов рассказывает о тех минутах, когда человек наслаждается покоем природы или радуется красоте степи, леса, озера,— и музыка становится особенно нежной, светлой, какой-то прозрачной и хрупкой (романсы «Здесь хорошо», «Островок», «Сирень»). В «музыкальных пейзажах» Рахманинова, как и в описаниях природы у его любимого писателя А. П. Чехова или в картинах художника И. И. Левитана, тонко и одухотворенно передано обаяние русской природы, скромной, но бесконечно поэтичной (см. ст. «И. И. Левитан» и т. 11 ДЭ, ст. «А. П. Чехов»). Немало у Рахманинова и страниц, полных драматизма, тревоги, мятежного порыва. Чуткий художник отразил предгрозовые настроения, характерные для русского общества накануне революции 1905 г.

Сергей Васильевич Рахма́нинов родился в имении Онег под Новгородом. В 4 года мальчик начал учиться музыке, а 9 лет его отдали в Петербургскую консерваторию. Позже родители перевели сына в Московскую консерваторию к выдающемуся педагогу-пианисту Н. С. Звереву, который бережно развивал дарование своих питомцев. У него и поселился юный Рахманинов. Он занимался у композиторов С. И. Танеева и А. С. Аренского, встречался с П. И. Чайковским и А. Г. Рубинштейном (см. статьи раздела «Русская музыка»).

Одаренный необычайным музыкальным слухом и памятью, Рахманинов в 18 лет блестяще завершил занятия по классу фортепиано. А через год, когда он окончил Московскую консерваторию по классу сочинения (1892), его наградили большой золотой медалью за выдающиеся исполнительские и композиторские успехи. На выпускной экзамен Рахманинов представил одноактную оперу «Алеко» (по поэме Пушкина «Цыганы»), которую написал всего за 17 дней! За нее присутствовавший на экзамене П. И. Чайковский поставил своему «музыкальному внуку» пятерку с тремя плюсами (Рахманинов учился у Танеева, любимого ученика Петра Ильича). Спустя год опера 19-летнего композитора была показана в Большом театре (1893). Музыка оперы, покоряющая юношеской страстностью, драматической силой, богатством и выразительностью мелодий, получила высокую оценку крупнейших музыкантов, критиков и слушателей.

В 1904 г. Рахманинов написал еще две одноактные оперы, получившие меньшую известность: «Скупой рыцарь» (по Пушкину) и «Франческа да Римини» (по Данте).

В начале XX в. наступает пора полного творческого расцвета композитора. Он пишет Второй и Третий концерты для фортепиано с оркестром (1901, 1909), кантату «Весна» (1902), романсы и фортепианные пьесы.



С. В. Рахманинов.
Рисунок Л. О. Пастернака.

Если вы когда-нибудь слышали записанный на пластинку Второй концерт Рахманинова в авторском исполнении, то, конечно, не остались равнодушными. Незабываемое впечатление производит эта вдохновенная, могучая и привольная музыка. И не знаешь, чем больше восхищаться: самой музыкой или ее исполнением, кого выше оценить — Рахманинова-композитора или Рахманинова-пианиста.

Слушателям Рахманинова казалось, что он не знает никаких пианистических трудностей, таким блестящим, виртуозным было его исполнение, отличавшееся огромной внутренней силой. И вместе с тем Рахманинов играл необычайно певуче. Когда он аккомпанировал своему другу Ф. И. Шаляпину, то казалось, что вместе с певцом пел и рояль (см. ст. «Ф. И. Шаляпин»). Современники признали Рахманинова величайшим пианистом XX в. А он был еще, кроме того, и талантливым дирижером, давшим своеобразное толкование многих классических произведений.

Особенности Рахманинова-пианиста отразились в творчестве Рахманинова-композитора. Недаром лучшие произведения он написал для своего любимого инструмента — фортепиано. Это прелюдии, этюды-картины, музыкальные моменты, 4 концерта для фортепиано с оркестром, «Рапсодия на тему Паганини» для фортепиано с оркестром (1934) и др.

Когда произошла Великая Октябрьская социалистическая революция, Рахманинов не понял ее значения. Он покинул родину, оторвался от той почвы, на которой выросло его творчество. За десять лет из-под его пера не вышло ни одного нового сочинения. Все это время он проводил в беспрерывных концертных поездках по разным странам.

Рахманинов до конца своих дней переживал глубокую внутреннюю драму. «Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя...» — говорил он. Когда же он вернулся к творчеству, то обратился к воспоминаниям о родной земле и народным русским песням («Три русские песни для хора с оркестром», 1926). Самое замечательное произведение, созданное им в конце жизни,— Третья симфония, русская по духу и музыкальным образам (1935—1936).

В годы второй мировой войны Рахманинов дал в Америке несколько концертов и весь денежный сбор направил в фонд Советской Армии. «Верю в полную победу»,— писал он тогда.

Музыка Рахманинова и сегодня волнует и радует миллионы слушателей, она увлекает силой и искренностью выраженных в ней чувств, красотой и подлинно русской широтой мелодий.

«САМОЕ ВЫСОКОЕ КАЧЕСТВО ВСЯКОГО ИСКУССТВА — ЭТО ЕГО ИСКРЕННОСТЬ».
С. В. РАХМАНИНОВ

НАЦИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКА В ДООКТЯБРЬСКОЙ РОССИИ

До Октябрьской революции многие из народов России не знали иного искусства, кроме творчества своих национальных певцов, сказителей, танцоров. Так складывались исторические судьбы народов Поволжья, Севера, Средней Азии.

В Прибалтике и Закавказье в XIX в. появились замечательные произведения, которые стали классическими,— оперы, романсы, хоры и т. д. На Украине в 1863 г. начал свое путешествие по оперным театрам веселый и озорной «Запорожец за Дунаем». В этой опере **Семена Степановича Гула́к-Артемо́вского** (1813—1873) песни, танцы, хоры, близкие по своим интонациям украинской народной песне, чередовались с разговорными диалогами. В ней много юмора, светлой лирики, непосредственности чувств.

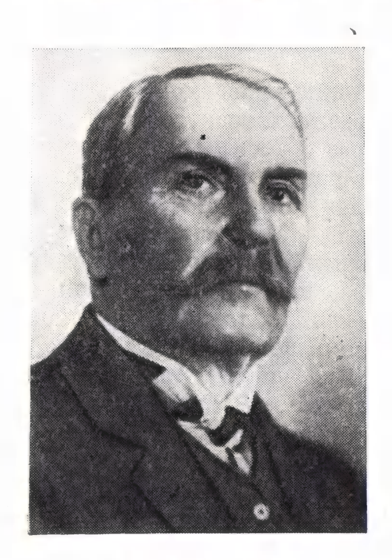
А в конце XIX в. украинцы увидели на оперной сцене одного из своих любимейших героев — Тараса Бульбу. Оперу о нем и многие другие произведения — хоровые, камерные, оперные — создал замечательный украинский композитор **Николай Витальевич Лы́сенко** (1842—1912). «Тарас Бульба» (1890) — национальная героико-патриотическая опера. Музыка ее мелодична, музыкальный язык основан на украинском фольклоре. Тарас Бульба — герой украинского народа — обрисован в опере многогранно. Важное место занимают массовые сцены, образ народа — в центре оперы.

Композиторы, работавшие в царской России, порой испытывая прямое гонение и национальное угнетение, мужественно боролись с препятствиями, которые чинили власти развитию культуры.

У народов Российской империи почти не было профессиональной музыки, национальных исполнителей, не было своих музыкальных учебных заведений. Исключение составляли только такие крупные города, как Киев или Тифлис (Тбилиси). При исполнении музыкальных произведений приходилось довольствоваться случайным составом оркестра, неопытными музыкантами, слабым хором. Помещение и сцена обычно не были приспособлены для оперного спектакля. Средств на постановку не хватало, поэтому костюмы и декорации производили убогое впечатление. В таких условиях были поставлены первые национальные оперы у армян, украинцев и других народов.

И все же никакие трудности не могли погасить стремление людей к творчеству, к созданию своего национального искусства.

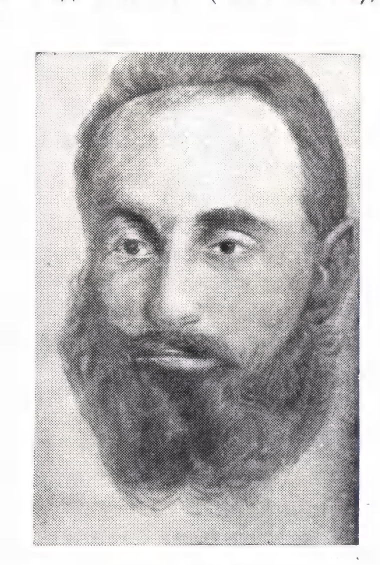
История народа, его сказания, легенды, предания, страницы героической борьбы за свободу и независимость оживали в первых классических образцах профессиональной музыки. Язык национального искусства — это прежде всего мелодии, ритмы, интонации, которые веками шлифовали безымянные народные творцы. На эти мелодии опирался, например, композитор **Узеир Гаджибе́ков** (1885—1948),



Н. В. Лысенко.



З. П. Палиашвили.



Комитас.

создавший несколько опер, с которых начинается история азербайджанской профессиональной музыки (первая из них — «Лейли и Меджнун» — поставлена в 1908 г.). Самая популярная из комедий Гаджибекова, написанных до революции,— «Аршин мал алан» (1913).

В том, как композиторы Грузии или Армении, Эстонии или Украины использовали богатства народной музыки, к каким песням и танцам обращались, какие жанры казались им интересными, проявлялось творческое лицо каждого из них.

Мы сразу узнаем, например, грузинских композиторов по характеру музыки, но в то же время каждый из них отличается яркой творческой индивидуальностью. **Захарий Петрович Палиашви́ли** (1871—1933) — художник эпического склада, ему близки монументальные формы. Его оперы насыщены великолепными хорами, которые развивают традиции грузинского народного хорового искусства. В своей лучшей опере «Абесалом и Этери» (поставлена в 1918 г.) Палиашвили рисует в сдержанных эпических тонах трагические события. Образ народа раскрывается в величавых хорах. Не случайно эту оперу называют оперой-ораторией, а ее автора — «грузинским Глинкой».

Мелитон Антонович Баланчива́дзе (1862—1937) и **Димитрий Игнатьевич Аракишви́ли** (1873—1953) — основоположники грузинского романса. В музыкальном фольклоре их прежде всего привлекают лирические образы. Аракишвили известен также как крупнейший исследователь и собиратель грузинской народной музыки.

Армянский композитор **Армен Тигранович Тигран́ян** (1879—1950) — художник щедрого мелодического дарования. Его оперу «Ануш» (поставлена в 1912 г.) называют оперой-песней — она «пропевается» вся, от первой до последней ноты. В опере рассказывается о трагической истории двух молодых крестьян, Ануш и Саро, которые погибают в столкновении с властью старинных обычаев. Кажется, что темы арий и песен композитор услышал прямо у народа,— так тонко чувствует он стихию народного творчества. «Ануш» считают классической армянской оперой.

Комита́с (Согомон Геворкович Согомонян) (1869—1935) — художник более сдержанный в проявлении чувств. Изысканный вкус, тончайшая отделка деталей — отличительные черты его хоров и других произведений. Комитас— ученый, музыкальный деятель и неутомимый собиратель народных песен; его «Этнографический сборник» до сих пор не имеет себе равных в Армении.

Композитору **Александру Афанасьевичу Спендиа́рову** (1871—1928) принадлежит много вокальных сочинений. Спендиаров стал основоположником армянской симфонической музыки. Из дореволюционных произведений наиболее известна его симфоническая картина «Три пальмы» (по Лермонтову).

Композиторы **Артур Капп** (1878—1952) в Эстонии и **Язеп Ви́тол** (1863—1948) в Латвии опирались на традиции хоровой песенной культуры Прибалтики. До революции ими были созданы значительные инструментальные сочинения.

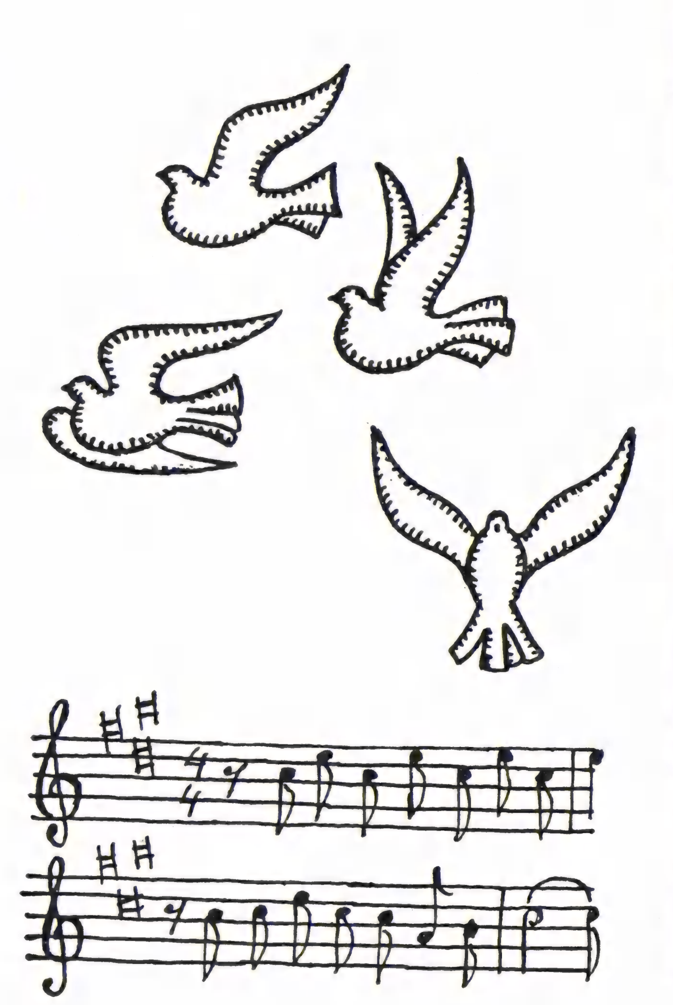
Национальные традиции латышской музыки Я. Витол развивал в самых различных жанрах. Хоры его посвящены не только борьбе народа за свободу, композитор писал хоровые сочинения и на популярные романтико-фантастические сюжеты. С Витолом латышская народная песня вошла в камерную инструментальную музыку (фортепианные, скрипичные произведения, симфонические поэмы, сюиты). От своего учителя Римского-Корсакова (см. ст. «Н. А. Римский-Корсаков») Витол перенял тягу к яркой образности, красочности музыкального языка.

В своей любви к фольклору композиторы народов России следовали традициям русских классиков. Ведь многие из этих композиторов учились в Петербургской или Московской консерватории. Учениками Римского-Корсакова были Лысенко, Спендиаров, Витол, Капп, Баланчивадзе. Палиашвили учился у С. И. Танеева.

Сама музыка русских классиков звала следовать принципам реалистического искусства, с вниманием и любовью относиться к творчеству народов России и обращаться к нему в своих сочинениях. Примеров этому много. Так, в фортепианном концерте Чайковского си бемоль минор одна из главных тем основана на преобразованном напеве украинских лирников, а тема финала — это мелодия украинской «веснянки». Блестящая фантазия для фортепиано «Исламей» Балакирева написана на народные темы кабардинской пляски и татарской мелодии.

Свою творческую деятельность многие из национальных композиторов продолжали и в советское время, став не только живой историей национальной музыки, но и ее сегодняшним днем (см. ст. «Музыка в союзных республиках»).

■





СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА

ПУТЬ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ

РОЖДЕНИЕ НОВОГО ИСКУССТВА

Наша страна по праву гордится достижениями своей музыкальной культуры. Весь мир восхищается музыкой Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна. Нет такого уголка на земле, где не звучали бы лучшие советские песни — крылатые спутники революционной эпохи. Любители музыки во всех странах мира рукоплещут искусству наших замечательных музыкантов. *Советский Союз по праву считается одной из музыкальнейших стран современности.* Но советскую музыку создают не только русские: все ярче расцветает музыкальное творчество в Грузии и Армении, Эстонии и Латвии, на Украине и в Молдавии (см. ст. «Музыка в союзных республиках»). Каждая нация вносит в общечеловеческий мир музыки свои поэтические образы, свои неповторимые краски, ритмы, мелодии...

С первых дней революции в стране зазвучали новые песни, гимны, марши, выражающие драматизм борьбы и радость победы. Создавались оперные театры, симфонические оркестры, хоровые коллективы. Государство проявляло отече-

скую заботу о развитии новой музыкальной культуры.

Советская музыка 20-х годов постепенно набирала силы. Рождались первые советские оперы, балеты, симфонии и оратории. Выдвигались молодые композиторы и артисты, воспитанные советскими консерваториями.

В 1925 г. группа молодых композиторов — студентов Московской консерватории организовала творческий кружок **«Проколл»** (Производственный коллектив), начавший работу над песнями и хорами революционного содержания. Это были музыканты нового типа, тесно связанные с советской действительностью, с рабочей самодеятельностью. В. Белый, М. Коваль — первые композиторы-комсомольцы, А. Давиденко — участник гражданской войны. Они принесли в хоровую и песенную музыку живое ощущение нового времени, энергичные ритмы и интонации современного фольклора. К десятилетию Октябрьской революции *прокολловцы* совместно написали ораторию «Путь Октября» — музыкальную летопись событий 1905 и 1917 гг. Лучшие страницы оратории созданы Александром Давиденко — хоровые картины «Улица волнуется» (о рабочей демонстрации 1917 г.) и «На десятой версте от столицы» (о событиях 9 января 1905 г.).

Во многих театрах с успехом шел один из первых советских балетов — «Красный мак» Глиэра (см. ст. «Р. М. Глиэр»), впервые поставленный ко дню десятой годовщины Октября. Лучшая опера тех лет, сохранившая и поныне художественную прелесть,— комическая опера Сергея Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» (по итальянской сказке Карло Гоцци). Ее веселая музыка пленяет сверкающим остроумием, жизнерадостностью, дерзкой насмешкой над одряхлевшим рутинным искусством.

Из первых советских симфоний нужно отметить сочинения Николая Яковлевича Мясќовского (1881—1950), виднейшего композитора старшего поколения, ученика Лядова и Римского-Корсакова. Бывший саперный офицер, участник первой мировой войны, Мясковский воплотил в своих лучших симфониях (и особенно в замечательной Пятой, законченной в 1918 г.) переживания русской интеллигенции в трудные годы войны и революции. Крупным событием было первое исполнение в 1924 г. прославленной Шестой симфонии Мясковского — драматической поэмы о тягостных испытаниях и великих победах революционного времени. В симфонии смело и неожиданно сопоставляются скорбные траурные мотивы с победно звучащими мелодиями революционных гимнов. С начала 20-х годов Мясковский стал профессором композиции в столичной консерватории, среди его учеников многие видные советские композиторы: Хачатурян, Шебалин, Белый, Кабалевский и др.



Н. Я. Мясковский.

Важнейшим событием 20-х годов было рождение Первой симфонии молодого ленинградского композитора Дмитрия Шостаковича (см. ст. «Д. Д. Шостакович»), который сразу покорил слушателей блеском, красочностью и жизненной силой своей музыки.

ГОДЫ РАСЦВЕТА

В 30-е годы зарождается советская музыкальная классика, наступает расцвет советской песни, симфонии, оперной, балетной и ораториальной музыки. Сложный мир переживаний современного человека — его мечты и надежды, его ненависть к угнетению, его устремленность к светлому будущему — все это нашло свое выражение в симфониях советских композиторов. «Советская симфония — наша гордость»,— писал академик Б. В. Асафьев.

Всемирный отклик вызвали лучшие симфонические сочинения тех лет, созданные Шостаковичем, Прокофьевым, Мясковским, Хачатуряном. Назовем в первую очередь Пятую симфонию Шостаковича, скрипичные кон-

церты Прокофьева и Хачатуряна, Шестнадцатую и Двадцать первую симфонии Мясковского. О глубине мысли и человечности в нашем симфонизме, о его доступности широким слоям слушателей с уважением говорили виднейшие музыканты западного мира.

В те же годы наша музыка обогатилась симфониями Д. Кабалевского, Л. Книппера, В. Мурадели, яркими симфоническими сочинениями национальных композиторов: Л. Ревуцкого (Украина), Ш. Мшвелидзе (Грузия) и многих других.



Композитор И. О. Дунаевский среди своих юных друзей — любителей музыки.

В конце 1932 г., после нескольких лет зарубежных странствий, вернулся на Родину выдающийся русский композитор С. Прокофьев. На протяжении последующих двух десятилетий его творчество переживает новый бурный расцвет. Его балет «Ромео и Джульетта» на сюжет известной трагедии Шекспира стал гордостью всего нашего искусства. Опера Прокофьева «Семен Котко», посвященная событиям гражданской войны на Украине, ознаменовала новый блестящий успех русского оперного реализма.

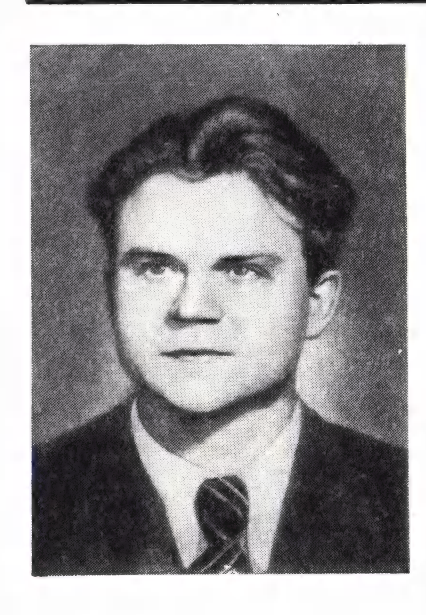


Сцена из оперы «В бурю» Т. Н. Хренникова. Московский музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Появляются в 30-е годы и новые оперы молодых композиторов — «Тихий Дон» Ивана Дзержинского (по первой части одноименного романа М. Шолохова), «В бурю» Тихона Хренникова по книге Н. Вирты «Одиночество». Советские слушатели с интересом встретили эти мелодически привлекательные, песенные оперы, изображающие недавние события революции и гражданской войны. Достоинствами этих опер были простота и задушевность музыки, обращение к волнующим мотивам маршевой песенности революционных лет.

Сюжеты классической литературы получили яркое воплощение в операх Кабалевского, Шостаковича. В опере Кабалевского «Мастер из Кламси́» дан портрет французского ремесленника Кола́ Брюньо́на, веселого и мятежного героя известной повести Ромена Роллана. Опера Шостаковича «Катерина Измайлова» (по повести Н. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда»), воскрешавшая мрачные картины старого купеческого быта, захватывала смелым новаторством стиля и глубоким проникновением в душевный мир главной героини.

Накануне Великой Отечественной войны родились яркие сочинения, воспевающие воин-



Т. Н. Хренников.

скую доблесть народа, его готовность защищать честь и независимость Родины. Эти настроения звучали и в кантате Прокофьева «А л е к с а н д р Н е в с к и й», и в симфонии-кантате Шапорина «Н а п о л е К у л и к о в о м», и в оратории Коваля «Е м е л ь я н П у г а ч е в». Воскрешая образы истории, напоминая о геройстве русских воинов, эти произведения обращались к советским людям, завтрашним бойцам Советской Армии.

МУЗЫКА ВОЕННЫХ И ПОСЛЕВОЕННЫХ ЛЕТ, МУЗЫКА СОВРЕМЕННОСТИ

С первых же дней Великой Отечественной войны искусство было призвано помогать делу борьбы с фашизмом, вдохновлять бойцов на ратные подвиги. Советские композиторы и поэты написали немало прекрасных песен, воплотивших ярость и гнев народа, его готовность к борьбе. Как тревожный набат звучала песня А. Александрова на слова В. Лебедева-Кумача «С в я щ е н н а я в о й н а».

Война резко изменила музыкальную жизнь в стране. Были эвакуированы в тыл оперные театры, консерватории, коллективы оркестров и капелл. Духовная жизнь народа продолжалась с неменьшей активностью, чем в мирное время. Наши композиторы работали с утроенной энергией, создавая новые симфонии и оперы, оратории и поэмы, посвященные обороне родной земли.

С е д ь м а я с и м ф о н и я Шостаковича («Л е н и н г р а д с к а я»), написанная в дни блокады Ленинграда, с большой художественной силой выразила трагические переживания жителей города-героя. С огромным успехом симфония исполнялась во многих странах мира (см. ст. «Д. Д. Шостакович»).

Тема войны по-своему была воплощена в повествовательной Пятой симфонии Прокофьева, словно воскрешающей эпос русских былин, в драматически-напряженной Второй симфонии Хачатуряна, известной под именем «Симфонии с колоколом», в Восьмой Шостаковича, где неистово-мрачные образы войны сменяются светлыми мечтами о мирной жизни. Те же настроения — ярость сражений, скорбь о погибших, презрение к врагам — нашли свое претворение в камерно-инструментальных сочинениях военных лет — в фортепианном трио и Втором квартете Шостаковича, в «Кабардино-балкарском квартете» и двух фортепианных сонатах Прокофьева (Седьмой и Восьмой).

Несмотря на все трудности военного времени, театры ставили новые спектакли. В Перми, где находился тогда Ленинградский театр оперы и балета имени Кирова, состоялись первые постановки историко-эпической оперы Коваля «Е м е л ь я н П у г а ч е в» (7 ноября 1942 г.) и балета Хачатуряна «Г а я н э».

Особенно напряженно, с какой-то удивительной одержимостью работал в те годы Сергей Прокофьев. Самое значительное его сочинение — патриотическая опера «В о й н а и м и р» (1943) по роману Л. Н. Толстого вошла в историю русской музыки как великолепная историческая эпопея, продолжающая традиции Мусоргского и Бородина.

В числе удачных вокально-симфонических произведений военного времени — кантата Мясковского «К и р о в с н а м и» (на стихи Николая Тихонова, посвященные обороне Ленинграда) и оратория Шапорина «С к а з а н и е о б и т в е з а р у с с к у ю з е м л ю» — о великой Сталинградской победе.

И в послевоенные годы воспоминания о пережитой войне продолжали звучать в произведениях советских композиторов. Но главным содержанием искусства становится уже мирная жизнь советских людей. Радость мирной жизни воплотилась в веселой и задорной Девятой симфонии Шостаковича, в комической опере Прокофьева «Дуэнья» («Обручение в монастыре»), в ораториях Шостаковича «Песнь о лесах»

(на стихи Долматовского) и Прокофьева «На страже мира» (на стихи Маршака), в хоровой сюите Макарова «Река-богатырь», в «Кантате о Родине» армянского композитора Арутюняна.

Богатый духовный мир наших современников, способных глубоко и серьезно переживать радости и печали, нашел свое отражение в трех русских симфониях конца 40-х — начала 50-х годов: Двадцать седьмой симфонии Мясковского, Седьмой Прокофьева и Десятой Шостаковича. Все три произведения вошли в советскую симфоническую классику.

Музыка, как и все другие области духовной жизни, не стоит на месте — ее содержание, ее выразительные средства обновляются, совершенствуются, отражая все то, чем живет народ. Наша музыка развивается широким фронтом во всем многообразии жанров — от легкой песенки до сложнейшей симфонии или оратории.

Окрепли наши культурные связи с прогрессивными музыкантами западных стран. У нас побывали многие выдающиеся композиторы, дирижеры, оркестры и оперные театры. Дружба с зарубежными коллегами усилила взаимный обмен музыкальными достижениями.

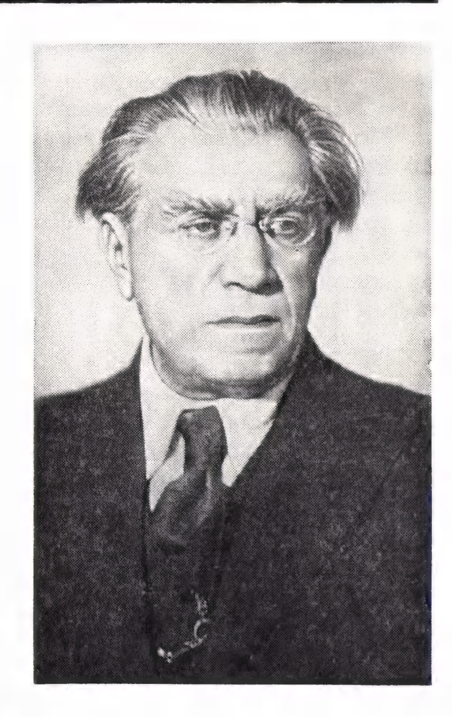
Продолжается активнейшая творческая деятельность композиторов Шостаковича, Хренникова, Хачатуряна, Караева, Свиридова и других.

Советские композиторы стали чаще обращаться к богатствам современной поэзии, сочетать в своих произведениях звучание симфонического оркестра с пением хора и солистов. Таковы Тринадцатая симфония Шостаковича, его же поэма «Казнь Степана Разина» (на стихи Е. Евтушенко), «Патетическая оратория» Свиридова (на стихи В. Маяковского), «Реквием» памяти героев Великой Отечественной войны Д. Кабалевского (на стихи Р. Рождественского), вокальные симфонии М. Вайнберга, оратории Вл. Рубина и т. п.

В музыку пришли яркие молодые таланты — Р. Щедрин, А. Эшпай, Б. Чайковский, А. Николаев, А. Шнитке, М. Таривердиев, С. Слонимский, В. Веселов, Б. Тищенко, А. Петров, которые принесли новые мысли и краски, новые художественные идеи.

Р. М. ГЛИЭР (1874—1956)

Один из замечательных советских композиторов старшего поколения—Рейнгольд Морицевич Глиэ́р родился в Киеве в семье мастера



Р. М. Глиэр.

музыкальных инструментов. Отец привил ему большую любовь к музыке, стремление постичь ее великую власть над человеческими сердцами.

В 1894 г. Глиэр поступает в Московскую консерваторию, воспитавшую немало славных деятелей русской музыки. Композиторы-педагоги А. С. Аренский, С. И. Танеев, М. М. Ипполитов-Иванов поддержали в Глиэре — своем талантливом и необыкновенно трудолюбивом ученике — мечту воспеть в музыке «душу народа, его жизнь, его чуткое сердце».

Более полувека отдал композитор этой благородной цели. Он создал более 500 произведений в самых различных жанрах. Музыку Глиэра, глубоко народную, мелодичную, напевную и красивую, любят широкие круги слушателей. Композитор постоянно интересовался творчеством народов Советской страны, и особенно музыкой республик Средней Азии и Закавказья. На основе музыкально-поэтического фольклора Азербайджана Глиэр написал оперу «Шахсенем» (1925, по сказке М. Ю. Лермонтова «Ашик Кериб»).

Глиэр писал много музыки для театральных постановок и кинофильмов. Замечательна по своей легкости и изяществу его музыка к комедии Бомарше «Женитьба Фигаро», поставленной во МХАТе К. С. Станиславским (1927).

Песни Глиэра, полные гордости за Советскую Родину, пользуются любовью народа. Романсы

композитора «О, не вплетай цветов», «Жить, будем жить», «Сладко пел душа-соловушка» и др. вошли в золотой фонд советской музыки.

Замечательные концерты Глиэра для арфы, виолончели, валторны и скрипки с оркестром украшают репертуар самых крупных музыкантов. Редкий по красоте и мелодическому богатству концерт для голоса с оркестром (1942) исполняют все современные выдающиеся певицы мира. Это проникновенное лирическое сочинение, написанное в годы Великой Отечественной войны, воспевает простые человеческие чувства — печаль разлуки и радость встречи и вместе с тем несет в себе глубокое патриотическое содержание.

Всемирную известность принесли композитору его балеты «Медный всадник», «Дочь Кастилии», «Тарас Бульба» и др. История советского балетного искусства началась с постановки в 1927 г. балета «Красный мак». Тогда на балетную сцену впервые пришла современность, принцесс и фей сменили новые герои — простые люди с живыми, волнующими чувствами. Балет рассказывает о борьбе китайского народа за свою свободу, о единении трудящихся всего мира.

В основе музыкальной характеристики героини — танцовщицы Тао Хоа и портовых грузчиков лежит национальная китайская мелодия. Облик советских матросов мастерски обрисован Глиэром в разработке темы плясовой песни «Яблочко», а образ их капитана строится на мелодии «Интернационала».

«Красный мак» с выдающимся успехом обошел балетные сцены нашей страны и многих зарубежных стран (см. ст. «Мастера советского балета»).

Другой балет Глиэра — «Медный всадник» (на сюжет поэмы А. С. Пушкина) — был показан в Ленинграде к 150-летию со дня рождения великого русского поэта (1949). Музыка балета воспевает большие человеческие чувства. Лирическая характеристика Параши — в духе русского танца — полна сердечности и задушевности. Особенно выразительна музыка, рисующая картины наводнения и трагические переживания Евгения. В торжественной сцене «Гимн великому городу» композитор славит мощь и талантливость русского народа.

Р. М. Глиэр — один из первых строителей советской музыкальной культуры. Он воспитал много выдающихся композиторов, таких, как Б. Лятошинский, Л. Ревуцкий, А. Давиденко, Н. Раков и другие.



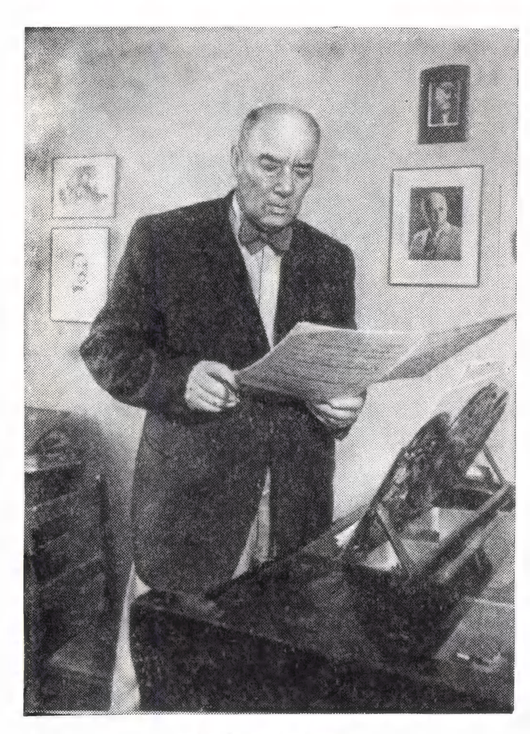
Е. В. Гельцер в роли Тао Хоа в балете «Красный мак» Р. М. Глиэра. Акварель художника А. В. Фонвизина.

Ю. А. ШАПОРИН (1887—1966)

Среди виднейших советских композиторов есть один, который в своем творчестве больше всех связан с русской литературой, поэзией, историей. Это Юрий Александрович Шапóрин.

Шапорин родился в небольшом украинском городке Глухове. Его мать была пианисткой; отец — художник — тоже страстно любил музыку, пел и даже сочинял романсы, сестра училась играть на рояле. И сам будущий композитор, по собственным словам, «с шести лет неотрывно сидел за роялем и все время что-то сочинял». В 13 лет Шапорин был уже автором пьес для фортепиано, виолончели, а несколько позже написал «Концертный вальс» для симфонического оркестра учеников гимназии. В каникулы юный музыкант ездил в Киев, чтобы послушать там концерты и оперные спектакли. Опера Бородина «Князь Игорь» произвела большое впечатление на юного Шапорина, повлияла на эпический склад его музыкального дарования (см. ст. «А. П. Бородин»).

Известный украинский композитор и педагог Н. В. Лысенко, угадав талант юноши, посоветовал ему серьезно заняться музыкальным образованием (см. ст. «Национальная му-



Ю. А. Шапорин.

зыка в дооктябрьской России»). В 1912 г. Шапорин поступил в Петербургскую консерваторию.

Еще в юные годы Шапорин изучал исторические архивы и старинные документы. Интерес к отечественной истории и увлечение литературой наполнили его творчество глубоким содержанием.

И в самом деле, почти в каждом сочинении композитора проходит наиболее важная для него тема: любовь к Родине, ее славное прошлое, образ русского воинства, героика наших дней. Монументальная Первая симфония Шапорина (1932) насыщена музыкой революции, ее песнями, и вместе с тем мы улавливаем в ней эпические интонации, связывающие героику современности с богатырскими подвигами прошлого. *Это одно из первых крупных произведений советской музыки, посвященных событиям Октябрьской революции и гражданской войны.*

В симфонии-кантате «На поле Куликовом» на текст поэтического цикла А. А. Блока (1939) композитор противопоставил характеристике темной, варварской силы завоевателей образы героических русских воинов (Дмитрий Донской, Витязь) и Родины (лирические темы Матери и Невесты).

Историко-героическая тема звучит в музыке Шапорина к кинофильмам «Минин и Пожарский» (1939), «Суворов» (1940), «Кутузов» (1943), к спектаклю «Иван Грозный» (1944) и др. Эта музыка, построенная на народных мотивах, помогает зрителям лучше понять и полюбить славных защитников русской земли.

Великой Отечественной войне Шапорин посвятил монументальную ораторию «Сказание о битве за русскую землю» (1942—1944) на стихи советских поэтов. Композитор нарисовал лирический образ Родины. В скорбном хоре женщин, в хорах «Баллада партизан» и «Песня красноармейцев» звучат решительные призывы к отмщению врагу. «За Волгой много земли, но отступать нам некуда, одна дорога нам — на Запад», — говорит один из героев оратории. Завершается это произведение хором, воспевающим подвиги советского народа.

Опера Шапорина «Декабристы» была поставлена Большим театром СССР в 1953 г. В музыке оперы композитор создал не только образы исторических героев — русских революционеров-декабристов Рылеева, Пестеля, Каховского и других, но и их собирательный, коллективный портрет, особенно ярко воплощенный в пламенном, вдохновенном гимне на стихи Пушкина «Послание в Сибирь» (см. т. 8 ДЭ, ст. «Восстание на Сенатской площади»).

Теме Родины — России XX в. — посвящено одно из последних сочинений Шапорина — оратория «Доколе коршуну кружить» (1963) на слова А. Блока, К. Симонова и М. Исаковского. Ненависть к войне, клятва верности Родине, уверенность в победе сил мира — вот основа содержания оратории. Композитор создал своеобразную трилогию, в которой показал наш великий народ, прошедший через испытания двух мировых войн и уверенно шагающий в будущее. В оратории Шапорина вновь проявились свойственные композитору черты — величавая мудрость, возвышенная простота, эпический размах и глубокий лиризм.

Горячая любовь Шапорина к русской классической и современной поэзии породила его вокальную лирику. Им написано много романсов, песен и целые вокальные циклы на стихи А. С. Пушкина, Ф. И. Тютчева, А. А. Блока (см. т. 11 ДЭ, статьи раздела «Русская литература»). Очень выразительны романсы на стихи Пушкина. Самый известный из них «Заклинание». В романсе «Весенняя гроза» (на стихи Тютчева) с большой силой передан радостный, ликующий порыв.



Сцена из оперы «Декабристы» Ю. А. Шапорина. Большой театр Союза ССР. Москва. 1953.

Композитор обращался и к советской поэзии — известны его романсы «Под вечер примолкла война» (на стихи А. Суркова), «Прохладой ночь дохнула» и «Осенний праздник» (на стихи С. Щипачева). В вокальной лирике Шапорина ощущается тонкое понимание поэзии, дыхания и ритма стиха. Она близка по глубине и искренности чувств романсовой классике П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова (см. статьи «П. И. Чайковский», «С. В. Рахманинов»).

Ю. А. Шапорин — выдающийся музыкальный деятель и педагог — ставил своей важнейшей целью «зародить в сердцах молодежи стремление к большим чувствам, научить ее ценить высокую поэзию».

«Я ПРИДЕРЖИВАЮСЬ ТОГО УБЕЖДЕНИЯ, ЧТО КОМПОЗИТОР, КАК И ПОЭТ, ВАЯТЕЛЬ, ЖИВОПИСЕЦ, ПРИЗВАН СЛУЖИТЬ ЧЕЛОВЕКУ И НАРОДУ. ОН ДОЛЖЕН УКРАШАТЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКУЮ ЖИЗНЬ И ЗАЩИЩАТЬ ЕЕ. ОН ПРЕЖДЕ ВСЕГО ОБЯЗАН БЫТЬ ГРАЖДАНИНОМ В СВОЕМ ИСКУССТВЕ, ВОСПЕВАТЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКУЮ ЖИЗНЬ И ВЕСТИ ЧЕЛОВЕКА К СВЕТЛОМУ БУДУЩЕМУ».

С. С. ПРОКОФЬЕВ

С. С. ПРОКОФЬЕВ (1891—1953)

...Маленькой Золушке приходилось трудиться день и ночь, чтобы угодить мачехе и злым сестрам. Она не слышала от них ни слова благодарности — лишь попреки и брань, но старания ее вознаградили добрые феи.

...Сказку о Золушке рассказывают разные народы мира, и рассказывают по-разному; но, придумывая эту историю, люди неизменно стремились осудить злобу, тщеславие, глупость и восславить благородство, трудолюбие и доброту. Именно так рассказал повесть о Золушке в своем балете замечательный советский композитор Сергей Сергеевич Проко́фьев. В мелодиях балета, сочиненного им на сюжет старинной сказки, оживают сама Золушка — терпеливая труженица, ее робкий и бесхарактерный отец, злая мачеха, глупые уродливые сестры, мечтательный и отважный принц. А вместе со всеми этими персонажами в музыке «Золушки» живет и главная мысль сказки — о красоте лучших человеческих свойств: великодушия, доброты и преданности, о стремлении трудовых людей к правде и справедливости. Вот почему композитор завершает свой балет веселым, радост-

ным концом, наделив Золушку сказочно счастливой судьбой.

Он знал цену труду. С самых ранних лет музыка вошла в его жизнь повседневным упорным трудом. К 12 годам он уже написал множество песенок, маленьких пьес для фортепиано и две оперы — «Великан» и «На пустынных островах»; либретто для этих опер были составлены самим юным композитором.

Год спустя, осенью 1904 г., 13-летний Сережа Прокофьев предстал перед экзаменационной комиссией Петербургской консерватории. Экзамен вел Римский-Корсаков. «Это мне нравится!» — весело воскликнул он, увидев маленького Прокофьева, сгибавшегося под тяжестью двух папок, где были сложены его сочинения.

Блестяще выдержав испытания, Прокофьев был принят в консерваторию. Он учился у Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова, известной пианистки А. Н. Есиповой.

По-настоящему значительные и зрелые вещи Прокофьев сочинил незадолго до окончания консерватории и не раз исполнял их сам, выступая как пианист в концертных залах Петербурга. Наиболее крупные из них — Первая и Вторая фортепианные сонаты, Первый концер для фортепиано с оркестром. Этот концерт С. С. Прокофьев сыграл на выпускном экзамене по фортепиано (в 1914 г.), завоевав премию имени Антона Рубинштейна.

20-летний пианист и композитор сразу же приобрел известность. Он пришел в музыку с новыми идеями, со своим пониманием жизни и искусства. Все, что он писал, было новым по манере и по содержанию, молодым, здоровым, смелым.

В музыке Прокофьева, так же как и в стихах его современника Маяковского (см. т. 11 ДЭ, ст. «В. В. Маяковский»), рождались образы юности, борьбы и победы, образы нового мира, шедшего на смену отжившему. Художники относились друг к другу с искренней симпатией и большим интересом. Недаром композитор бережно хранил экземпляр поэмы «Война и мир» с надписью: «Председателю земного шара от секции музыки — председатель земного шара от секции поэзии. Прокофьеву — Маяковский».

Окончив консерваторию, Прокофьев много лет выступал как пианист и композитор во Франции, Италии, Испании, Англии, Бельгии и Америке. На сценах театров Парижа, Нью-Йорка и Чикаго ставились оперы и балеты, которые он создал в те годы. Но даже в годы жизни за границей все помыслы композитора постоянно были обращены к Родине. Образы русской литературы и народного искусства оживали во всем, что он писал вдали от Родины (опера «Любовь к трем апельсинам» по сказке К. Гоцци, 1919, балет «Блудный сын», 1928).

С русской сказкой мы встречаемся в четырех пьесах для фортепиано, которые Прокофьев назвал «Сказки старой бабушки» (1918). Мерная, неторопливо развертывающаяся мелодия вызывает в нашем воображении знакомые картины: не Аленушка ли это с братцем Иванушкой спасается в лесу от злой мачехи или царевна на Сером волке пробирается через заросли? Сама мелодия, в которой слышится ровный, убаюкивающий голос, рождает обороты народной музыкальной речи, причудливые сказочные образы.

В 1932 году Прокофьев вернулся на родину. Он с радостью принял участие в строительстве советской культуры. «Я очень стремился включиться в работу над советской тематикой»,— вспоминал он впоследствии. Композитора особенно привлекали героика строительства, образ нового человека, его борьба и преодоление препятствий. Но крупные произведения на эти темы появились позднее, а в те годы он писал для кино, драматического и оперного театра, музыку для детей: симфоническую сказку «Петя и волк», детские песенки («Болтунья», «Сладкая песенка»), сборник пьес для фортепиано — «Детская музыка». Как ни один композитор, Прокофьев умел весело и остроумно рассказать в музыке о смешных играх и комичных событиях. Вот, например, из-за былинки важно выползает кузнечик — композитор звуками передает это в забавном марше «Шествие кузнечиков». Красивой мелодией рисует он радугу и дождь, светлый лунный вечер («Ходит месяц над лугами»).

Для своей симфонической сказки «Петя и волк» (1936) о пионере, поймавшем свирепого волка с помощью храброй птички, композитор сам сочинил слова, которые читаются в перерывах между музыкальными картинами. Начинается сказка так: «Рано утром пионер Петя открыл калитку и вышел на большую зеленую лужайку». Дальше рассказывает музыка. Скрипки играют веселую мелодию: это мелодия Пети. Каждое действующее лицо сказки имеет свою мелодию (лейтмотив), которая звучит у одного определенного инструмента. Мелодии развиваются, изменяются, сплетаются, сталкиваются, и слушателям легко понять ход всей истории и переживания героев. Размеренная и однообразная мелодия, которую иг-



С. С. Прокофьев.
Рисунок Г. С. Верейского. 1927.

рает хрипловато звучащий фагот, вызывает в нашем представлении образ строгого Петиного дедушки; веселая песенка флейты сопровождает птичку; за вкрадчивой мелодией слегка гнусавого гобоя легко узнать хитрую кошку. Музыка и текст чередуются. Если внимательно послушать сказку «Петя и волк», то можно научиться различать звучание инструментов оркестра.

В 1936 г. Прокофьев закончил балет «Ромео и Джульетта». Своей музыкой он обогатил наше понимание шекспировской трагедии.

Широкий и разнообразный мир трагедии Шекспира запечатлен в музыке таких сцен, как «Джульетта-девочка», «Бал у Капулетти», «Смерть Меркуцио», «Ромео у Джульетты перед разлукой» и др.

1937—1941 годы — время создания крупнейших произведений: комической оперы «Обручение в монастыре» («Дуэнья»), героической оперы «Семен Котко» (по повести В. П. Катаева «Я — сын трудового народа»), фортепианных и скрипичных сонат, «Песен наших дней» для солистов, хора и симфонического оркестра, музыки к историческому фильму «Александр Невский» и кантаты того же названия и многих других.

Началась война. Глубоко потрясенный, композитор откликнулся на это событие созданием патриотических произведений. «Работа над оперой «Война и мир» была основной моей работой в первые годы войны», — вспоминал он. Ни над одним произведением он не трудился так долго и вдохновенно. Уже после постановки оперы в Москве и Ленинграде композитор вновь и вновь возвращался к ней, углубляя свой замысел, совершенствуя отдельные картины, создавая новые эпизоды. Лучшие сцены оперы — первая картина «В Отрадном», вальс (из второй картины), монологи Наташи и Пьера Безухова (в третьей и шестой картинах), красочные военные эпизоды, отражающие страдания и героические подвиги народа. «Война и мир» завершается сценой народного торжества, в финале звучит хоровой гимн народу-победителю.

В последние годы жизни композитор, уже тяжелобольной, написал еще много прекрасных сочинений на современные темы. Оратория «На страже мира» (1950, стихи С. Я. Маршака) — это его творческий вклад в дело борьбы за мир. Все дети нашей страны знают чудесные песни — отрывки из этой оратории: «Урок», «Родина слышит», «Голуби мира» и др. Для детей Прокофьев написал на стихи Маршака веселую сюиту «Зимний костер» (1949).

Незадолго до смерти композитор закончил свою последнюю, Седьмую симфонию — молодую, светлую, жизнерадостную.

А. И. ХАЧАТУРЯН (р. 1903)

«Хачатурян имеет исключительные заслуги перед музыкальной культурой армянского народа... и всего Советского Союза. Он первый среди наших композиторов сумел раскрыть многообразные возможности... музыки Советского Востока... Музыка Хачатуряна обладает неоценимым качеством — своим индивидуальным почерком: вы узнаете ее автора, прослушав первые несколько тактов сочинения» — так писал Д. Д. Шостакович.

При первых же звуках поэтического «Вальса» к «Маскараду» Лермонтова, «Танца с саблями» из балета «Гаянэ» или столь любимых многими фортепианного и скрипичного концер-

тов сразу скажешь — это музыка Хачатуряна. Сразу почувствуешь сочный колорит восточных мелодий, стремительность танцевальных ритмов и особую красочность оркестра.

В музыке Хачатуряна есть еще одна своеобразная черта — импровизационность. Импровизировать — это значит сочинять внезапно, без предварительной подготовки. Хачатурян с детства узнал это искусство от народных певцов Армении и Грузии — ашугов. «Импровизация помогает взлету моей фантазии, но я всегда помню, что фантазию нужно обуздывать строгой формой. В произведении должен быть замысел, идея», — говорит композитор.

Хачатурян не только пишет музыку. Он занят кипучей, разнообразной деятельностью: педагогической, артистической, литературной, общественной. Еще в 1939 г. Арама Ильича Хачатуряна избирают депутатом Верховного Совета Армении. Много лет он работает в самодеятельных кружках на заводах. Все делает страстно, с любовью, горячо отзываясь на запросы музыкальной жизни, с особой доброжелательностью к людям и к делу.

Музыкальный путь композитора начался необычно. В детстве Хачатурян не учился музыке в специальной школе, а только слушал народные песни и сам их пел. Дом Хачатурянов был полон музыкой. Отец его славился искусством пения под аккомпанемент народных инструментов. Любила петь и мать. Хачатурян рассказывал: «Мать часто напевала грустную мелодию армянской песни... Я положил эту мелодию в основу первой темы медленной части своей Второй симфонии... Как бы потом ни изменялись мои музыкальные вкусы, первоначальная основа, которую я воспринял с детских лет от живого общения с народом, оставалась естественной почвой для моего творчества».

Настоящие занятия музыкой начались, когда Хачатуряну исполнилось 19 лет. В Москве, в техникуме им. Гнесиных, куда он поступил в класс виолончельной игры, его талант сразу привлек внимание педагогов. В классе композитора М. Ф. Гнесина начались его серьезные занятия музыкальным сочинением. Упорным трудом он достигает намеченной цели. В музыке Хачатуряна с первых же шагов проявился свой, особый почерк.

После техникума — учение в Московской консерватории. Руководителем Хачатуряна здесь был известный советский композитор Н. Я. Мясковский (см. ст. «Советская музыка»). В консерватории Хачатурян создал несколько симфонических и камерных произведений; написанные им тогда песни и походные марши пользовались большой любовью у советских воинов. В 1934 г. в Московской консерватории на «золотой доске» окончивших было высечено и имя Арама Хачатуряна.

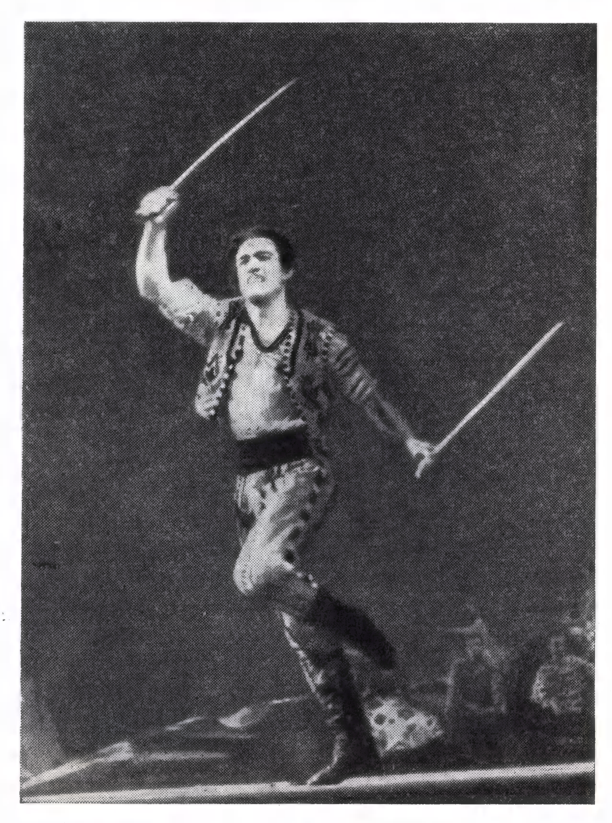


А. И. Хачатурян.
Портрет работы П. П. Кончаловского. 1953.

П е р в а я с и м ф о н и я композитора — его дипломная работа после окончания консерватории — признана выдающимся произведением. В трех частях симфонии развиваются песенно-лирические и танцевальные темы. Средняя часть симфонии названа «Ноктюрном». В ней музыкальная картина горного пейзажа, с характерной народной мелодией, которую исполняют в оркестре деревянные духовые инструменты. Третья часть симфонии написана в очень быстром темпе, в духе грузинской лезгинки.

В 1936 г. появляется блестящий по виртуозности ф о р т е п и а н н ы й к о н ц е р т с о р к е с т р о м. Национальный характер музыки и близость классическому стилю Чайковского придают концерту особое очарование. Он широко известен в СССР и за рубежом.

Первый балет молодого композитора о жизни армянского колхоза —«С ч а с т ь е» (1939)— поставлен Ереванским театром оперы и балета.



«Танец с саблями» из балета «Гаянэ» А. И. Хачатуряна исполняет Ш. Ягудин. Большой театр Союза ССР. Москва.

Композитор еще в начале 30-х годов пишет музыку к кинофильмам («Пэпо», «Зангезур» и «Сад») и ко многим драматическим пьесам. Широкой известностью и любовью пользуется песня Хачатуряна «Море Балтийское» к пьесе Н. Ф. Погодина «Кремлевские куранты».

В сочной по краскам оркестровке Хачатуряна всегда есть звучания, близкие национальным народным инструментам. Своеобразные танцевальные ритмы, внезапно нарушающие плавное течение песенных мелодий, придают музыке стремительность, напряженность.

Концерт для скрипки с оркестром (1940) написан в той же манере, что и фортепианный концерт. Он посвящен одному из лучших скрипачей современности — Д. Ф. Ойстраху (р. 1908). Поэтической простотой дышит здесь музыка. В первой части энергичные мелодии сменяются лениво льющимися, томными, во второй («Ноктюрн») — свободная, чисто хачатуряновская импровизационность. Финал написан блестяще. Перед слушателями словно проносится веселое празднество, на котором звучат мелодии песен и вихрем летящих плясовых напевов.

Много патриотических песен, прославляющих Родину и народных героев, написано композитором в годы Великой Отечественной войны.

Балет «Гаянэ» (1942), по словам композитора, посвящен «мужественным образам советских людей, их самоотверженной борьбе за любимую Родину».

Хачатуряном создан гимн Армянской ССР (1944). В 1943 г. написана «Симфония с колоколом» (Вторая симфония).

Летом 1948 г. с особым волнением Хачатурян принимается за создание музыки к документальному фильму «Владимир Ильич Ленин». «Я вспомнил собственное чувство безграничного горя в морозные дни 1924 г., когда медленно шел по озаренным кострами улицам Москвы... Не раз вспоминая охваченный глубокой скорбью народ, я думал о том, что должен выразить эти чувства в музыке». Им была написана и «Ода памяти Ленина» (1950), волнующая глубиной печали и возвышенностью музыки.

С 1950 г. Хачатурян преподает в Московской консерватории и Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных. Арам Ильич радуется, когда ему удается помочь молодому композитору найти себя, проявить свой музыкальный характер.

В эти же годы Хачатурян впервые выступает и как дирижер, много работает над дирижерской техникой и достигает высокого мастерства. Исполняет он только свою музыку.

«Мужественный и героический образ Спартака давно привлекал мое внимание и вдохновил меня написать балет»,— рассказывает композитор. В 1954 г. он работает над балетом вместе со сценаристом Н. Волковым. В балете «Спартак» (удостоен Ленинской премии в 1959 г.) трагическая музыка сопровождает эпизоды народных бедствий, страданий героев. В сценах празднеств иные настроения — иная музыка. Самые различные картины жизни Древнего Рима проходят перед зрителем: победное шествие римских войск, рынок рабов, бой гладиаторов на арене цирка, восстание рабов, начавшееся в мрачном подземелье тюрьмы. Героический мотив характеризует Спартака; страсть и нежность чувствуются в поэтической теме любви Спартака и Фригии. В балете много мелодий восточного характера.

Балет «Спартак» пользуется большой любовью. Его ставят во многих театрах Совет-

ского Союза, эта героическая музыка широко известна и за рубежом.

А. И. Хачатурян находится в расцвете творческих сил и работает над новыми произведениями. В 1959 г., к открытию XXI съезда КПСС, им написана «Приветственная увертюра» для симфонического оркестра. «Ода радости» (1956, на слова поэта Сергея Смирнова) ярко и своеобразно оркестрована, вместе с женским голосом, поющим соло, и смешанным хором она производит сильное впечатление.

Заслуженной популярностью пользуются обе «Рапсодии» (концерты) Хачатуряна — для скрипки с симфоническим оркестром (1961) и виолончели (1963). Они созданы в чисто хачатуряновской форме свободной импровизации.

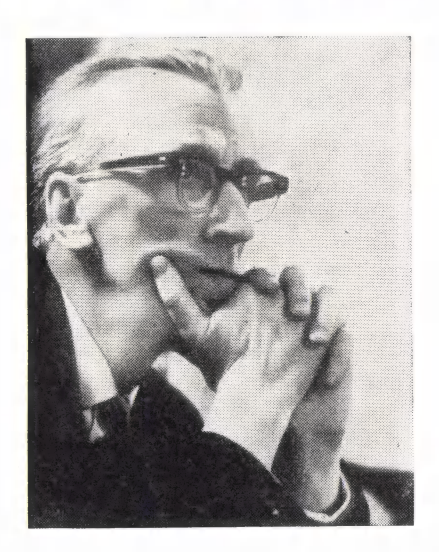
Выдающимся симфоническим сочинением Хачатуряна является Третья симфония (симфония-поэма, 1947).

В последние годы композитор написал величавую «Балладу о Родине» на слова армянского поэта Гарнакеряна для баса с оркестром и приветственную песню на слова Г. Регистана «Вам, арабские друзья».

Неутомима концертная деятельность композитора на Родине и далеко за ее пределами, в самых разных странах мира.

Д. Б. КАБАЛЕВСКИЙ (р. 1904)

У каждого настоящего, большого художника, музыканта всегда есть своя любимая тема, которая проходит через все его творчество. В музыке Дмитрия Борисовича Кабале́вского это «детская» и «молодежная» темы, воплощенные не только во множестве ярких, жизнерадостных, задорных песен и пьес, но и в крупных сочинениях.



Д. Б. Кабалевский.

Д. Б. Кабалевский родился в Петербурге, в семье математика. С детства у мальчика воспитывали широкие интересы, любовь к труду, книге, искусству. Он увлекался рисованием, импровизациями за роялем, участвовал в гимназическом журнале «Стихи и проза», отлично бегал на коньках, ходил на лыжах. Семья переехала в Москву, где юноша поступил учиться в музыкальный техникум.

Став преподавателем музыкальной школы, молодой Кабалевский впервые пробует сочинять песенки и пьески для своих маленьких учеников — иногда прямо в классе, в ожидании их прихода.

С тех пор тесная дружба связала композитора с советскими школьниками. Кто из ребят, учившихся играть на рояле, не знает, например, сонатины до мажор Кабалевского — этого веселого, солнечного произведения? В ней привлекают не только яркость содержания, богатство образов, стройность формы, разнообразие ритмов, но и интересные технические приемы, которыми полезно овладеть юным музыкантам.

Кабалевский — автор четырех симфоний, множества инструментальных камерных сочинений, концертов, песен, романсов. Работая над своей первой оперой «Кола́ Брюньо́н» («Мастер из Кламси́», 1938, по повести французского писателя Ромена Роллана «Кола Брюньон»), композитор изучил характер французских народных песен и танцев. Он проникся самым духом их мелодий и создал живые, отмеченные самобытными национальными чертами образы героев — Кола́ и Ласочки. Столь же глубокий народный характер свойствен музыке остальных его опер — «В огне» (1943), «Семья Тараса» (1947), «Никита Вершинин» (1955).

Кабалевского привлекает и работа в кино: им написана музыка к комедии «Антон Иваныч сердится» и фильму по мотивам Ф. М. Достоевского «Петербургская ночь», к детскому фильму «Первоклассница» (вместе с композитором М. Зи́вом) и кинотрилогии «Хождение по мукам» по эпопее А. Н. Толстого.

Творчество Кабалевского тесно связано с современностью, с ее героями. Он раскрывает в своей музыке лучшие черты советских людей самых различных поколений. Все они одинаково преданы Родине: и вчерашняя школьни-

ца Настя, которая стала партизанкой (героиня оперы «Семья Тараса»), и стремящиеся своим трудом помочь стране герои песни «Четверка дружная ребят».

В пионерских песнях Кабалевского — «У костра», «Про вожатую», «Школьные годы», «Артековская» — отражена любовь советских ребят к Родине, ее природе, к своей школе.

В содружестве с известными детскими поэтами С. Я. Маршаком, С. В. Михалковым, А. Л. Барто и другими композитор создал замечательные песни-сценки, удивительно верно и тонко передав в музыке весь юмор и богатство поэтического текста. С восторгом и смехом воспринимает детвора живые, занятные музыкальные характеристики упрямых животных (песенка «Бараны»), нелепых чудаков (песня «Мельник, мальчик и осел»), взволнованных и радостных первоклассников («Первоклассница») и смешного озорника Пети («Частушки про Петю»). В каждой песне Кабалевского свой характер, своя тема, и раскрываются они простыми выразительными средствами.

Юному поколению Кабалевский посвятил три инструментальных концерта с оркестром: для скрипки, виолончели и фортепиано. Скрипичный концерт (1948) прозвучал впервые в дни празднования 30-летия Ленинского комсомола. Его музыка — то живая и бодрая, то нежная, лирическая — сразу завоевала признание молодежи. В фортепианном концерте (1952) средняя часть построена на известной песне Кабалевского «Наш край». Простая, плавная, развертывающаяся в ритме вальса мелодия приобрела здесь еще более проникновенное звучание.

К открытию XXI съезда КПСС Кабалевский пишет кантату «Ленинцы» (1959, на стихи Е. Долматовского). Ее тема — единство трех советских поколений—коммунистов, комсомольцев и пионеров, воспитанных под знаменем Ленина и уверенно идущих к коммунизму. Борьба за мир отражена в одном из очень ярких и жизнерадостных сочинений Кабалевского для детского хора и оркестра — в «Песне утра, весны и мира» (1958, на стихи Ц. Солодаря).

В конце 1963 г. Кабалевский завершил грандиозную по замыслу и содержанию ораторию на слова Р. Рождественского — «Реквием», посвятив его памяти погибших на фронтах Великой Отечественной войны. Основная идея «Реквиема» — призыв к живым быть достойными подвига павших, помнить о жертвах, бороться за жизнь на земле. Как и во многих других сочинениях Кабалевского, в «Реквиеме» тема светлого будущего связана с образами детей. Хор «Наши дети» — один из самых ярких и вдохновенных эпизодов оратории.

«Реквием» Кабалевского — произведение большой гражданской и художественной силы. Патриотический пафос, ненависть к врагам мира, призыв к людям: «Убейте войну, прокляните войну!» — все это было горячо принято слушателями, ибо каждому близки и дороги образы, воспетые композитором.

Задор стремительной юности, ритмическая четкость, простота, стройность и благородство формы, ясность основной мысли, глубокая патриотичность — эти свойства музыки Кабалевского особенно любят и ценят советские слушатели.

Кабалевский — человек больших знаний, разносторонних художественных интересов. Это общественный деятель и педагог, ученый и музыкальный критик, пианист и дирижер-исполнитель своих произведений. Симфонические концерты под управлением народного артиста СССР Д. Кабалевского слушали тысячи любителей музыки в нашей стране и за рубежом. Его музыка привлекает тем, что в ней «слышатся открытость души, приветность, добрый взор, непринужденный смех» (Б. Асафьев).

Д. Д. ШОСТАКОВИЧ (р. 1906)

«Худенький мальчик за роялем перерождался в очень дерзкого музыканта, с мужским ударом пальцев, с захватывающим движением ритма. Он играл свои сочинения, переполненные влияниями новой музыки, неожиданные и заставляющие переживать звук так, как будто это был театр, где все очевидно до смеха или до слез... Те, кто обладал способностью предчувствовать, уже могли в сплетении его причудливых поисков увидеть будущего Дмитрия Шостакóвича». Так вспоминал о юности замечательного советского композитора писатель К. А. Федин. Шостаковичу было тогда не больше 13 лет, он только что поступил в Петроградскую консерваторию. Композиции он учился у М. О. Штейнберга, музыкального воспитанника и друга Н. А. Римского-Корсакова, а по классу фортепиано — у Л. В. Николаева. Композитор А. К. Глазунов, директор консерватории, внимательно следил за развитием своеобразного дарования юного музыканта (см. статьи раздела «Русская музыка»).

Жизнь в начале 20-х годов была трудной,



Д. Д. Шостакович.

только что отгремели последние залпы гражданской войны. Семья жила в нужде. Шостакович получал стипендию, но порой ему все же приходилось для заработков играть во время сеансов немых фильмов. Юноша много сочинял, его талант быстро развивался. Первое опубликованное сочинение Шостаковича написано им в 16 лет — в 1922 г. Это широко известные «Три фантастических танца» для фортепиано, полные своеобразного мелодического изящества, гармонической красоты. Их играют студенты консерваторий и училищ, они часто исполняются в концертах.

В 1925 г. Дмитрий Шостакович окончил консерваторию. Его дипломная работа — Первая симфония, исполненная в мае 1926 г. в открытом концерте, сразу привлекла к себе слушателей. Юношеская свежесть чувств, энергия, глубокий, слегка насмешливый склад ума — все эти свойства творческой натуры молодого композитора получили яркое выражение в симфонии. С нее началась широкая известность Шостаковича.

Все последующие годы он много и неутомимо работает: создает симфонии, концерт для фортепиано с оркестром (1933), оперы «Нос» по Н. В. Гоголю (1928) и «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова») по Н. С. Лескову (1932), балеты «Золотой век», «Болт», «Светлый ручей». Появляются новые замечательные камерные произведения Шостаковича, среди них 24 фортепианные прелюдии. Молодой композитор пишет музыку к драматическим спектаклям (например, к «Гамлету» Шекспира), к кинофильмам («Встречный», «Подруги», «Возвращение Максима»). Его удивительно радостная и светлая «Песня о встречном» облетела всю страну.

Молодой Шостакович с успехом выступает и как пианист — он исполняет не только свои произведения, но и классическую музыку. На Международном конкурсе пианистов в Варшаве (1927) он награжден почетным дипломом.

В 1937 г. Шостаковичем создана Пятая симфония — это итог длительных поисков своего выразительного языка, своей темы в музыке. Ею открывается период зрелости в развитии таланта композитора. Путь человека от одиночества и страдания к радости и жизнеутверждению — об этом повествует музыка симфонии. В ней много трагических переживаний, мучительных раздумий, сомнений, но, когда наступает финал, по словам писателя А. Н. Толстого, зал охватывает «чувство радости, чувство счастья. Оно пенится в оркестре, оно проносится по залу, как весенний ветер».

Основным героем произведений Шостаковича становится наш современник — строитель, мыслитель, гражданин, активно созидающий жизнь.

Новые успехи приносят композитору произведения последних предвоенных лет: Шестая симфония (1939), квинтет, музыка к фильмам «Выборгская сторона», «Великий гражданин», «Человек с ружьем».



В дни блокады.
С картины художника Н. А. Протопопова.

Композитор задумывает монументальную симфонию памяти В. И. Ленина. Но начинается Великая Отечественная война. Шостакович не хочет уезжать из родного Ленинграда. Во время бомбежек в одежде пожарника дежурит он на крыше дома, а когда стихает грохот бомб и вой сирен, снова с лихорадочной быстротой пишет. Он создает Седьмую симфонию — «о наших людях, которые становятся героями, которые борются во имя торжества нашего над врагом... о величии нашего народа... о нашей прекрасной природе, о гуманизме, о красоте». Шостакович посвящает ее героическому Ленинграду.

Седьмая («Ленинградская») симфония была впервые исполнена в дни напряженнейших боев с врагом — в марте 1942 г. «Симфония всепобеждающего мужества», «Симфония гнева и борьбы», «Рожденная бурей» — под такими заголовками выходили посвященные ей газетные статьи. Лучшие дирижеры мира — Тосканúни, Стокóвский и другие — добивались права первого исполнения Седьмой симфонии. Нет ни одного другого симфонического произведения, которое так полно отразило бы тему борьбы с фашизмом, сыграло бы столь значительную роль в сплочении международных антифашистских сил. «Страна, художники которой в эти суровые дни создают произведения бессмертной красоты и высокого духа, непобедима!» — писали в зарубежной печати.

Тема суровых военных испытаний звучит и в других сочинениях Шостаковича этих лет — в трио и Восьмой симфонии (1943). И снова тысячи людей в разных городах и странах потрясены могучей силой его музыки. «Величавый трагический эпос только что пережитой человечеством страшной поры» — так определил содержание Восьмой симфонии Б. Асафьев. Такую музыку мог создать только человек, испытывающий жгучую ненависть к войне и силам, породившим ее.

«Подлинная культура всегда служит миру,— говорит композитор. — Чем больше книг, созданных в разных странах, прочтет человек, чем больше симфоний прослушает, чем больше картин и фильмов увидит, тем яснее ему станет великая ценность нашей культуры, тем большим преступлением покажется ему покушение и на культуру... и на жизнь любого человека». Шостакович посвящает теме борьбы за мир Десятую симфонию (1953). Его «Песню о мире» из кинофильма «Встреча на Эльбе» повсюду поют миллионы людей. В 1954 г. композитор был удостоен Международной премии мира.

Творчество Шостаковича в послевоенные годы особенно многообразно. Трудно назвать другого советского композитора, который бы так же плодотворно и быстро работал. Им созданы Второй фортепианный, скрипичный и виолончельный концерты, оратория «Песнь о лесах», кантата «Над Родиной нашей солнце сияет», хоровые поэмы, 24 прелюдии и фуги для фортепиано, романсы, музыка к новым кинофильмам.

В 1957 г. прозвучала программная Одиннадцатая симфония Шостаковича («1905-й год»). В ее четырех частях — «Дворцовая площадь», «9 Января», «Вечная память», «Набат» — воссозданы исторические картины. Развивая темы революционных песен, Шостакович с огромным мастерством и необычайной выразительной силой ведет рассказ о русской революции. Одиннадцатая симфония Д. Д. Шостаковича, высоко оцененная советскими слушателями, отмечена Ленинской премией.

...Идут годы. Появляются все новые и новые произведения Шостаковича. Свою Двенадцатую симфонию (1961) он посвящает В. И. Ленину и Великой Октябрьской революции. В следующей, Тринадцатой симфонии (1962) композитор обращается к гражданской лирике поэта Е. Евтушенко. Вокально-симфоническая поэма «Казнь Степана Разина» (1964, тоже на стихи Е. Евтушенко), несколько инструментальных концертов, квартетов, музыка к кинофильмам «Карл Маркс» и «Гамлет», вокальный цикл на стихи А. Блока и т. д. — трудно перечислить все новое и значительное, что выходит из-под пера замечательного музыканта. Всемирная слава его становится еще шире, университеты и академии многих стран—Англии, Италии, Югославии и др.— присуждают Д. Д. Шостаковичу почетные звания.

Правительство нашей страны присвоило замечательному композитору звания народного артиста СССР и Героя Социалистического Труда, наградило орденами.

Композитор, пианист, общественный деятель, педагог, воспитавший немало талантливых учеников, Дмитрий Дмитриевич Шостакович — один из самых выдающихся творцов музыки XX столетия.

«МУЗЫКА НЕ МОЖЕТ СОЗДАВАТЬ ЗРИМЫЙ ОБРАЗ МИРА, НО ОНА ИМЕЕТ ТО ПРЕИМУЩЕСТВО ПЕРЕД ДРУГИМИ ВИДАМИ ИСКУССТВА, ЧТО НАИБОЛЕЕ ЧУТКА НА ЧУВСТВО И ЕЙ ДОСТУПНО ПЕРЕДАВАТЬ ЕГО НЕПОСРЕДСТВЕННОЕ ЖИВОЕ ДВИЖЕНИЕ».

Д. Д. ШОСТАКОВИЧ

Г. В. СВИРИДОВ (р. 1915)



Г. В. Свиридов.

Георгий Васильевич Свири́дов принадлежит к самым своеобразным композиторам нашей эпохи. Это современный художник, живущий большими думами о Советской Родине и ее народе, об их прошлом, настоящем и будущем. Его музыка, обладая огромной силой воздействия и художественного убеждения, вместе с тем отличается удивительной ясностью и чеканной простотой. В короткой, яркой, словно несколькими штрихами набросанной музыкальной зарисовке умеет он всегда точно передать самое главное, раскрыть слушателю глубокое содержание своего замысла.

Детство будущего композитора прошло в городке Фатеже Курской области, где так привольна русская природа, так прекрасны и задушевны старинные песни. Его отец — родом из крестьянской семьи — работал на почте. В начале революции коммунист Василий Свиридов погиб за Советскую власть — был расстрелян белогвардейцами.

С 9 лет мальчик жил в Курске, там и начал впервые заниматься музыкой, играл на рояле и на балалайке, участвовал в самодеятельном оркестре народных инструментов. С 1932 г. юный музыкант учится в Центральном музыкальном училище Ленинграда. С увлечением сочиняет прелюдии для фортепиано, сонатины и другие пьесы. Шесть романсов на стихи Пушкина (1935), написанные студентом Свиридовым, с успехом исполняются и теперь. В этих романсах, по-юношески свежих и искренних («Роняет лес багряный свой убор», «Зимняя дорога», «К няне», «Зимний вечер», «Предчувствие», «Подъезжая под Ижоры»), изображен молодой Пушкин—задорный, остроумный и мечтательный поэт.

В Ленинградской консерватории Г. В. Свиридов учился под руководством профессоров П. Б. Рязанова и Д. Д. Шостаковича. В эти годы (1936—1941) он сочиняет романсы на стихи М. Лермонтова, А. Прокофьева, П. Беранже, В. Шекспира (см. об этих писателях в т. 11 ДЭ), пишет немало инструментальных произведений. Молодой композитор осваивал тогда традиции и приемы своих учителей и великих предшественников, подобно тому как учатся рисовать, копируя полотна великих мастеров живописи.

Самые значительные среди произведений Свиридова 40-х годов — его инструментальные ансамбли. За трио (1945) он был удостоен Государственной премии. Но тогда композитор еще не нашел собственной творческой темы, того главного и сокровенного, что хотел бы поведать людям и чего, кроме него, никто бы им поведать не смог.

Новое, свое пришло как внезапное откровение, когда в 1949 г. Свиридов обратился к поэзии старейшего армянского поэта Аветика Исаакяна и стал с огромным увлечением сочинять романсы на его стихи (см. т. 11 ДЭ, ст. «Аветик Исаакян»). Так возник вокальный цикл «Страна отцов». Советская музыка обогатилась открытием большого художника, вступившего в полосу творческой зрелости. Не менее знамениты его песни на стихи Роберта Бернса (1955). Композитор использует в своих вокальных циклах какие-то особые приемы, сложившиеся в музыкальном быту народов Армении и Шотландии, но в целом его музыка остается русской и вместе с тем неповторимо «свиридовской».

Значительной работой Свиридова была вокально-симфоническая поэма «Памяти Сергея Есенина» (1955), главная мысль которой высказана в ее эпиграфе: «Но более всего любовь к родному краю меня томила, мучила и жгла».

Среди стихов Есенина композитор отбирает наиболее драгоценное — поэзию родной природы, крестьянской Руси, народно-революционные мотивы. В центре стоит любовь крестьянского юноши поэта к своей родной земле, его размышления над историческими судьбами страны, восторженное принятие Октябрьской революции. Дальше тема приобретает трагическое звучание — сложной оказалась судьба поэта, не нашедшего своего места в той новой жизни, которую он приветствовал. Широко развертывается в первых частях поэмы лирически-

проникновенный образ Родины, вздыбливаемой революционным шквалом. Размышления над судьбами страны, над ролью поэта-патриота в эпоху великой всенародной борьбы становятся одной из главных тем Свиридова.

К этой теме он обращается и в «Патетической оратории» на стихи Вл. Маяковского (1959), за которую композитору присуждена Ленинская премия. Это произведение огромного таланта и смелого, новаторского подхода к жанру оратории и к поэзии Маяковского. Как залпы «Авроры», гремят мощные аккорды оркестра, перемежаясь с возгласами оратора-трибуна: «Разворачивайтесь в марше!.. Ваше слово, товарищ маузер!» И в ответ раздается грозный, мощный хор: «Бейте в площади, бунтов топот...» Кажется, сдвинулась грандиозная человеческая лавина, заколебалась земля под ногами, все пришло в движение — люди, земля и вселенная. Так рождается небывалый по размаху, гигантский образ Революции. Прозрачные свирельные напевы кларнетов и флейт, невольно рождающие в памяти картины скромной и тихой русской природы,— это размышления поэта о родной земле, «которую завоевал и полуживую вынянчил», которая дороже всего на свете. О будущем этой земли, о ее скорбях и светлых надеждах поется в хоровой сцене «Здесь будет город-сад», в сурово-строгом «Разговоре с товарищем Лениным». В финале музыка рисует звенящий от жаркого солнца, ослепительный летний русский пейзаж. Широко, распевно льется привольная мелодия хора: «В сто сорок солнц закат пылал». Она преображается затем и звучит как величественное утверждение высокой роли искусства («Светить всегда, светить везде!..»).

В 60-е годы в творчестве Свиридова отчетливо наблюдается стремление к простоте и ясности музыкального языка. Он охотно обращается при этом к образам русской старины и создает музыку, которая опирается на самые исконные, традиционные черты национального музыкального искусства, но вместе с тем звучит удивительно современно.

В кантате «Курские песни» (1962) композитор использовал семь подлинных старинных мелодий, записанных советскими фольклористами, и на их основе создал поэтическое повествование о русской женщине, о ее грустной доле и душевной красоте. Тема женской доли вписывается в общую многокрасочную картину жизни крестьянства, где слышится «то разгулье удалое, то сердечная тоска». Так, в песне «Соловей мой смутный» затрагивается тема прошлой подневольной жизни нашего народа, а в песнях «Ты воспой, воспой, жавороночек» и «За речкою» звучат удаль и размах, широкое русское раздолье.

Свиридовым написаны и другие замечательные сочинения: симфонический «Маленький триптих», кантата «Снег идет» (на стихи Б. Пастернака), «Петербургские песни» (на слова А. Блока).

Творчество Свиридова в последнее время завоевывает все более широкий круг любителей и друзей. Это объясняется не только ясностью и содержательностью его творчества, но и той искренней взволнованностью, которая обычно покоряет слушателя в произведениях искусства, глубоко пережитых творцом, несущих в себе частицу его души.

К. А. КАРАЕВ (р. 1918)

Своеобразна национальная культура современного Азербайджана: в ней не только бережно хранятся самые древние сокровища народного гения, но и бурно развиваются новые формы искусства, рожденные нашей эпохой.

До Октябрьской революции в Азербайджане не было ни своего оперного театра, ни своей симфонической музыки (см. ст. «Национальная музыка в дооктябрьской России»).

За советское время в Баку и других городах появились театры, консерватории, радио и телевидение. Выросли талантливые национальные композиторы. А музыка народного артиста СССР Кара Абульфазовича Кара́ева сегодня известна во всем мире.

Композиторская судьба Караева сложилась на редкость удачно. Сын известного в Баку профессора-медика, Караев получил все возможности для развития своего музыкального дарования. Его руководителем по композиции стал Д. Д. Шостакович, который в это время преподавал в Московской консерватории.

Молодой композитор обратил на себя внимание уже первыми симфоническими опытами: «Азербайджанской сюитой» для оркестра и патриотической кантатой «Песня сердца», с успехом исполненной в Москве в дни первой декады искусства Азербайджана (1938).

Талант Караева развернулся в годы Великой Отечественной войны, когда он, еще студент Московской консерватории, написал Первую симфонию — «Памяти жертв войны» (1944)



Кара Караев.
Портрет работы Т. Салахова. 1961.

и оперу «Вэтэн» («Родина», 1945) — о героизме воинов в борьбе с фашистскими захватчиками — совместно с композитором Джевдетом Гаджиевым.

Уже тогда музыку Караева отличало естественное сочетание ярких черт народного творчества Азербайджана с богатейшими традициями русской и мировой музыкальной культуры. Такова, например, его замечательная поэма «Лейли́ и Меджну́н» (1947) — симфоническая легенда о пламенной любви, загубленной жестокими феодальными обычаями и предрассудками. В этой музыке, созданной на национальной основе, ясно ощущается воздействие симфонического мастерства Чайковского.

Особого успеха Караев достиг в своих балетах. Продолжая традиции Прокофьева и других виднейших советских мастеров, он смело обогащает балетную музыку глубиной музыкальной мысли, образной мощью и многогранностью современного симфонизма.

Фантастический сюжет «Семи красавиц» (1952) заимствован из поэмы великого азербайджанского поэта XII в. Низами. В этом сюжете все кажется будто нарочно созданным для эффектного балетного представления: романтическая яркость образов, безмерная широта сказочной фантазии, причудливая экзотическая атмосфера Древнего Востока.

Композитор резко сталкивает в своей музыке два мира образов: с одной стороны — возвышенный и благородный мир людей из народа, с другой — мир власти, произвола, зла, воплощенный в образах шаха Бахрама и его приближенного — жестокого Визиря. Музыкальные картины балета покоряют своей щедрой красочностью. Поражает ослепительной оркестровой роскошью одна из центральных сцен балета — танцы семи восточных красавиц...

В другом своем балете — «Тропою грома» (1958) — Караев обратился к совершенно иному сюжету, взятому из современной зарубежной литературы. Его увлек роман писателя-негра Питера Абрахамса «Тропою грома», где гневно осуждаются издевательства белых колонизаторов над негритянским населением Южной Африки. Никогда еще, пожалуй, на балетной сцене не ставилось произведение, проникнутое столь современным, политически действенным содержанием. Любовь молодого негритянского учителя к белой девушке вызывает ярость и злобу в среде белых. Озверевшая банда фермеров убивает влюбленных. Но их гибель воспринимается как смелый призыв к борьбе за свободу и равенство всех наций и рас на всей земле.

Если в «Семи красавицах» Караев опирался на азербайджанскую народную музыку, то в балете «Тропою грома» он широко использовал интонации и ритмы африканского фольклора. Разнообразные пляски негров — то насмешливо-озорные, то бурные, страстные, а также лирические сцены противопоставлены церемонным танцам спесивых голландских помещиков.

В произведениях последнего десятилетия Караев смело обращается к музыке различных народов, разрабатывая испанские мотивы (в музыке к фильму «Дон Кихот»), албанский фольклор (в «Албанской рапсодии» для оркестра), а также элементы джазовой музыки американских негров (в трех ноктюрнах для голоса и джаза).

В Третьей симфонии (1964) композитор ищет новые средства музыкального выражения, обогащая свою музыкальную палитру, но не теряя органических связей с родным азербайджанским фольклором.

МУЗЫКА В СОЮЗНЫХ РЕСПУБЛИКАХ

Музыкальное искусство каждой из национальностей, составляющих Советский Союз, неповторимо, как неповторимы их судьбы, их песни и танцы. И каждая вносит в советскую музыку свою, особую краску.

Для многих из них путь к большому искусству открылся только после Октябрьской революции и установления Советской власти (см. ст. «Национальная музыка в дооктябрьской России»). Начинать приходилось зачастую с самых азов: обучаться музыкальной грамоте, создавать коллективы исполнителей. В первое время, когда во многих республиках не было своих музыкальных школ, училищ, консерваторий, одаренные юноши и девушки различных национальностей приезжали учиться в Москву, Ленинград и другие города.

Очень помогли музыкантам республик Средней Азии, Поволжья опытные композиторы, педагоги из Москвы, Ленинграда, Киева. Некоторые работали в этих республиках десятилетиями, а иные оставались здесь навсегда.

Композиторы Средней Азии и Прибалтики, Закавказья и Украины рассказывают об истории и жизни своих народов. В музыке их оживают любимые герои легенд, истории, современности. Мы слышим своеобразные мелодии, необычные интонации, прихотливые ритмы, вплетенные в сложную ткань музыкального произведения. Связь с народным творчеством — благородная традиция, оставленная классиками национальной музыки, — живет и развивается в произведениях композиторов братских советских республик.

Много творческой энергии отдал развитию музыкальной культуры союзных республик **Рейнгольд Морицевич Глиэ́р** (см. ст. «Р. М. Глиэр»). В Узбекистане Глиэр вместе с узбекским композитором Т. Садыковым написал одну из первых узбекских опер — «Гюльсара» (1949). Сюжет ее был очень волнующим и жизненным для Советского Востока того времени. Гюльсара — узбечка, которая сбрасывает паранджу и смело идет к новой жизни, несмотря на угрозы и преследования. Здесь выразительна и мелодична музыка, легко узнаются напевы и интонации узбекских песен.

Больше 30 лет живет в Узбекистане **Алексей Федорович Козло́вский** (р. 1905), автор симфонических произведений и оперы «Улугбек» (1942). Герой оперы — узбекский астроном, гуманист, государственный деятель XV в.



Узеир Гаджибеков.

«Восстание Восэ» (1939), первая таджикская опера, написана композитором **Сергеем Артемьевичем Баласаня́ном** (р. 1902). Он приехал в Таджикистан в 1936 г., окончив Московскую консерваторию. Оперы «Кузнец Кова» (1941, по мотивам древнего таджикского сказания), «Бахтиор иНиссо» (1954, по роману П. Лукницкого «Ниссо»), балет «Лейли и Меджнун» (1947) — только часть сочинений Баласаняна, связанных с Таджикистаном.

В основе первой казахской оперы «Кыз-Жибек» (1934), написанной **Евгением Григорьевичем Брусило́вским** (р. 1905), тоже народная легенда о девушке Жибек и юноше Тулегене, чья любовь сильнее самой смерти.

В Киргизии хорошо известны имена русских композиторов **Владимира Александровича Вла́сова** (р. 1902) и **Владимира Георгиевича Ферé** (р. 1902). Работают они всегда вместе с известным в республике композитором-мелодистом (создателем народных мелодий) **Абдыласом Малдыба́евым** (р. 1906). Три фамилии — Власов, Малдыбаев, Фере — часто стоят на афишах киргизского театра.

Так в творческом содружестве с более опытными коллегами воспитывались первые национальные композиторы в республиках Средней Азии, создавались и формировались свои композиторские школы в Закавказье, Прибалтике, на Украине. Сегодня слава некоторых композиторов братских республик давно уже перешагнула за границы СССР.

Всему миру известен **Арам Хачатуря́н,** автор балетов «Гаянэ» и «Спартак», симфоний и ин-

струментальных концертов, в том числе популярнейшего скрипичного концерта (см. ст. «А. И. Хачатурян»). Произведения этого армянского композитора—гордость советского искусства.

Служению гуманистическим идеям посвящает свое творчество талантливый азербайджанский композитор **Кара Кара́ев** (см. ст. «К. А. Караев»). Его балеты «Семь красавиц», «Тропою грома» поставлены во многих театрах СССР и ряда зарубежных стран, а инструментальные сочинения широко звучат на концертных эстрадах.

Успехи композиторов братских республик связаны с самыми разными жанрами, с самыми разными темами. Много творческих удач в жанре оперы. В операх воспевается борьба народов за свободу и независимость, против иноземных захватчиков, против тирании и деспотизма.

Тема оперы «Богдан Хмельницкий» (1951) украинского композитора **Константина Федоровича Данькéвича** (р. 1905) — освободительная война украинского народа против панской Польши 1648—1654 гг. Народные хоры, наряду с ариями и дуэтами, принадлежат к самым впечатляющим страницам оперы. В этих хорах композитор сохранил лучшие черты, свойственные украинскому фольклору, — мелодичность, задушевность, выразительность чувств.



Назиб Жиганов.

Борьба армянского народа против персидских завоевателей отражена в опере **Александра Спендиа́рова** «Алмаст», начатой в 1916 г. и завершенной в Советской Армении в 1928 г. (см. ст. «Национальная музыка в дооктябрьской России»). В центре оперы образы армянского военачальника князя Татула, его жены — предательницы Алмаст, персидского шаха Надира. «Алмаст» — симфоническая опера. Большую роль в развитии действия играет оркестровая партия. В оркестре даются характеристики действующих лиц, картины борьбы армян с персами-завоевателями за свою независимость.

История героической борьбы азербайджанского народа против ханского гнета вдохновила **Узеира Гаджибéкова.** Легендарный народный вождь стал героем его лучшей оперы «Кер-оглы» — классического произведения музыки Азербайджана (1936). Кер-оглы не только воин, но и ашуг — певец. В народе очень популярны три песни из этой оперы, близкие ашугским песнопениям. И облик Нигяр, нежной и бесстрашной подруги Кер-оглы, обрисован музыкой, впитавшей интонации народных песен. Ее арии задушевны, мелодичны, проникнуты искренним чувством.

История и жизнь эстонского народа — основная тема творчества композитора **Эугена Ка́ппа** (р. 1908). Одна из лучших его опер — «Огни мщения» (1945) воскрешает страницы далекого прошлого — восстание эстов против немецких псов-рыцарей, которое вспыхнуло в Юрьеву ночь 1343 г. Написанная во время Великой Отечественной войны, опера прозвучала очень современно — освободительная борьба прошлого перекликалась с событиями, которые переживал в те годы весь советский народ.

Великая Отечественная война вписала героические, незабываемые страницы в историю нашего народа. Она вдохновила композиторов на создание новых сочинений. Молодогвардейцы стали героями оперы «Молодая гвардия» (1947) украинского композитора **Юлия Сергеевича Мéйтуса** (р. 1903). Эта опера обошла многие сцены советского театра, поставлена в социалистических странах.

Татарского композитора **Назиба Жига́нова** (р. 1911) взволновал образ легендарного поэта-воина, узника Моабитской тюрьмы Мусы Джалиля. И опера «Джалиль» (1956) по существу опера-монолог, опера одного героя, хотя по ходу действия мы знакомимся и с друзьями поэта по заключению, и с его семьей.



Композитор Арно Бабаджанян и виолончелист Мстислав Ростропович.

Без творчества композиторов национальных республик невозможно представить сейчас советскую инструментальную или вокально-симфоническую музыку.

Грузинский композитор **Сулхан Цинца́дзе** (р. 1925) окончил Московскую консерваторию как виолончелист и композитор. Поэтому так хорошо он ощущает природу струнных инструментов. Но, кроме того, Цинцадзе превосходно знает грузинскую народную музыку. В его сочинениях покоряет смелость творческой фантазии, оригинальность мысли. Иногда же совсем неожиданно в миниатюре для квартета вдруг слышится звучание деревенских духовых инструментов, а в пьесе для виолончели «Чонгури» — характерный тембр народного грузинского инструмента чонгури.

На Третьем съезде композиторов в 1962 г. впервые прозвучала и быстро завоевала популярность симфония для струнных и литавр армянского композитора **Эдварда Мирзоя́на** (р. 1921). Она поразила слушателей своей прозрачностью и изящностью, гармоничностью пропорций. Прелестна вторая часть, где в непрерывном и сдержанном «плетении» музыкальной ткани немало остроумных композиторских находок; так, в очень своеобразном тембровом наряде вдруг звучит известная в Армении детская народная песенка.

Имя другого композитора Армении — **Арно Бабаджаня́на** (р. 1921) известно гораздо шире — он автор не только превосходных инструментальных сочинений, но и многих популярных песен.

В Узбекистане до установления Советской власти не было многоголосия, там народная музыка одноголосна. Но в середине 50-х годов композитор М. Бурха́нов поразил любителей музыки циклом хоровых обработок народных песен и оригинальных хоров без сопровождения. Прелестные по музыке хоры Бурханова стали значительным явлением не только узбекской, но и всей советской музыки.

В отличие от Узбекистана и некоторых других республик Советского Востока, в Прибалтике многоголосная культура издавна развита. И эти национальные традиции продолжают советские композиторы. Одно из последних своих сочинений известный латышский композитор **Маргер За́ринь** (р. 1910) посвятил борющемуся народу Конго. «Махагони» (1965) — так назвал он свою ораторию. Обращение к интонациям негритянского фольклора сочетается в этой оратории с мастерским владением хоровыми звучаниями, воспитанными традициями латышской музыки. У Зариня есть еще оратории, написанные на темы из жизни Советской Латвии, опера «К новому берегу» (1955), многочисленные вокальные сочинения.

О каждом из композиторов советских республик немало интересного можно узнать из книг и статей в журналах и газетах, из радио- и телепередач. Их чудесную музыку, согретую дыханием нашего времени, вы можете услышать в оперном театре, на концертной эстраде, в кино, в записи на грампластинках. Народное творчество — вот почва, на которую опираются советские композиторы, стремясь поведать в своей музыке о самом главном, сокровенном. ■



Революционные песни

Песня, всем доступная и понятная, зажигающая сердца, — сильнейшее средство пропаганды освободительных идей. Это хорошо понимали первые русские революционеры-декабристы. К. Рылеев и А. Бестужев сочинили несколько стихотворений на народные напевы. Эти песни настраивали против царя и вельмож.

Новые песни появились тогда, когда властителями дум передовой молодежи стали Герцен и Чернышевский. Политические заключенные во время долгих переходов по этапу и в тюрьмах пели положенные на музыку стихи Некрасова («Назови мне такую обитель...»), Огарева, Плещеева. Гимном революционеров этой эпохи была песня «Смело, друзья, не теряйте бодрость в неравном бою...» на слова друга Чернышевского поэта М. Л. Михайлова, погибшего на царской каторге.

Некоторые песни революционных народников 60—70-х годов сохранили популярность и в последующие годы. Среди них известная «Дубинушка» (ее пел позднее, в 1905 г., Ф. И. Шаляпин).

...В 1876 г. петербургские студенты провожали в последний путь своего товарища Чернышева, замученного в царской тюрьме. Писатель и поэт Г. А. Мачтет откликнулся на это событие стихотворением «Последнее прости», которое начиналось словами «Замучен тяжелой неволей...». Оно было вскоре тайно переслано за границу и напечатано в Лондоне, в журнале русских революционеров-эмигрантов. И когда год спустя жертвой царизма пал еще один петербургский студент — Подлевский, на его похоронах звучала песня «Замучен тяжелой неволей».

Эту песню пел в кругу друзей Александр Ульянов накануне покушения на царя Александра III. Она стала любимой песней Владимира Ильича Ленина.

Песни народников большей частью полны грустного раздумья. Их мелодии льются плавно и неторопливо, как долгое печальное повествование или проникновенная жалоба. Порою в них слышатся преображенные интонации лирических бытовых напевов. Например, в мелодии «Замучен тяжелой неволей» узнаются интонации песни «Среди долины ровныя». Только немногие песни народников приближаются к энергичному маршу («Смело, друзья, не теряйте...»). В остальных же если и передано размеренное движение людской массы, то и тогда слышится не бодрый шаг демонстрантов, а медленная поступь траурного шествия.

В революционных песнях 60—80-х годов временами звучит и надежда: «Настанет пора, и проснется народ...» Когда в конце XIX в. в России развернулось революционное движение пролетариата, новое поколение борцов, ясно видевшее путь к свободе и твердо уверенное в победе, не захотело мириться с жертвенностью прежних песен.

В 1875 г. русский революционер Петр Лавров написал песню, начинающуюся словами «Отречемся от старого мира...». Песня обращалась теперь к русским пролетариям: «Вставай, подымайся, рабочий народ!» Так родилась «Рабочая (или Русская) марсельеза». От французской она отличалась не только словами; в ней несколько изменилась и музыка, ставшая более простой и более близкой боевому маршу.

«Эту песню пели тише других, но она звучала сильнее всех и обнимала людей, как воздух мартовского дня — первого дня грядущей весны»— так говорится в романе М. Горького «Мать» о «Рабочей марсельезе». С этой песней боролись за свободу несколько поколений революционеров.

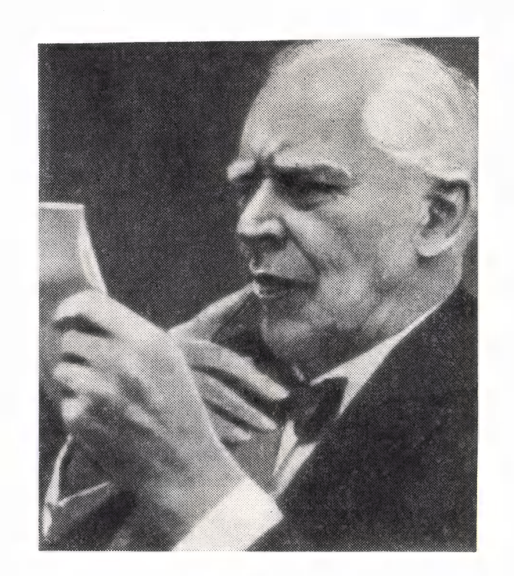
«Надо, чтоб песня отвагой гремела, в сердце будила спасительный гнев!» — писал пролетарский поэт Леонид Радин, автор замечательной революционной песни «Смело, товарищи, в ногу» на измененный мотив старой студенческой песни «Медленно движется время». Он сложил ее в одиночной камере Таганской тюрьмы в 1897 г. Уже через год ее пел в Шушенском В. И. Ленин вместе с товарищами по ссылке.

Почти одновременно с этой песней появились и другие боевые рабочие гимны. Соратник Ленина по «Союзу борьбы за освобождение рабочего класса» Глеб Максимилианович Кржижановский, находясь в тюрьме, создал русские тексты украинской революционной песни «Беснуйтесь, тираны» и польской «Варшавянки». На рубеже XIX и XX вв. стали распространяться в России «Интернационал» и польская песня «Красное знамя» (родина ее музыки — Швейцария; в Польшу она пришла из Франции).

В надежные руки русских рабочих «Интернационал» попал еще в начале XX в., когда революционер А. Я. Коц, по профессии горный мастер, перевел его на русский язык. В России песню стали петь несколько иначе, чем во Франции, — тверже, решительнее и в то же время шире и торжественнее — как гимн. Строки «Интернационала» цитировались в большевистских газетах и листовках, в работах В. И. Ленина. Постепенно с ним знакомилось все большее число рабочих. После 25 октября 1917 г. припев пролетарской песни зазвучал по-новому. Раньше он начинался словами: «Это будет последний и решительный бой...» А теперь стали петь: «Это есть наш последний...» Пролетарские гимны полны четкого, энергичного маршевого движения («Интернационал», «Смело, товарищи, в ногу», «Красное знамя»). Решительный ритм марша даже минорным напевам придает сурово-мужественный характер («Варшавянка», «Беснуйтесь, тираны»). Боевым лозунгам, звучащим в текстах, отвечают призывные интонации музыки. Некоторые мелодические обороты, например начало «Интернационала» и «Красного знамени», концовка куплета в песне «Смело, товарищи, в ногу», звучат как ораторские обращения. Другие порой напоминают сигналы трубы, зовы фанфар, как в «Красном знамени»: «Лейся вдаль, наш напев...» «Интернационал» стал государственным гимном молодой Советской республики. Его пели бойцы гражданской войны, защищавшие завоевания Октября. Бессмертная песня звучала и на фронтах Великой Отечественной войны, а теперь это гимн Коммунистической партии Советского Союза.

Революционные песни живут вместе с нами: мы поем их на торжественных собраниях и демонстрациях, слышим по радио, телевидению и в концертах. Их интонации и ритмы вошли как характернейший элемент в музыкальный язык советской музыки, в песни и симфонии, в оперы и оратории. Так, и песни первой русской революции 1905 года получили вторую жизнь в Одиннадцатой симфонии («1905 год») Д. Шостаковича.

«Старое, но грозное оружие» не утратило своей силы воздействия и в наши дни.







театр
балет
цирк

ШИРОКИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ ОТКРЫТЫ ПЕРЕД ВАМИ!

Дорогие читатели! Вы любите искусство: театр и кино, увлекаетесь цирком.

Искусство несет радость познания жизни, возбуждает благородные чувства, рождает высокие мысли, зовет к борьбе за человеческое счастье на земле.

Перед вами в этом разделе книги пройдут немногие, но очень важные страницы истории театра. Вы встретитесь здесь с великими артистами и режиссерами, имена которых сберегли потомки, узнаете о нашем советском театральном искусстве, о его мастерах и зрителях.

В то время как старый театр существовал лишь для немногих любителей, театр наших дней стал необходимостью для каждого. Для зрителей, наполняющих залы, каждый новый спектакль имеет большое познавательное значение, дает радость встречи с искусством. И нигде так ярко не предстает перед зрителем физическая красота, сила и ловкость, как в цирке.

Не случайно у нас стали обычными творческие встречи артистов со своими зрителями на заводе, в колхозе, в клубах Советской Армии, у вас в школе, ребята!

Разве можно было прежде мечтать о таком отношении зрителя к актеру! Как хочется мастерам искусства творить для такого зрителя!

Многие из вас еще на школьной скамье мечтают о сцене, хотят стать актерами. Что же, час добрый! Только помните — одного желания, одних способностей мало. Путь на сцену лежит через годы упорного труда. Недаром Горький любил повторять, что талант — это прилежание. Будущему актеру надо овладеть прежде всего теми знаниями, которые дает школа, а главное, пройти еще одну школу — школу жизни.

Каждый день говорит нам о новых достижениях нашей Родины, каждый день узнаешь о грандиозных подвигах, героических победах, общественном и культурном росте нашей страны, поражаешься гению народа и восхищаешься жизнью в СССР. За годы Советской власти так неузнаваемо вырос человек, такой могучей стала наша страна — богатой и культурной. Какие широкие, вдохновляющие перспективы открыты перед вами, дорогие друзья!

А. Яблочкина

ТЕАТР И ЕГО ЯЗЫК

Есть у театра особое качество, присущее только ему одному. На каждом спектакле актер как бы заново создает свою роль. Каждый спектакль в чем-то по-новому раскрывает жизнь, людей, по-своему говорит о жизни. Театральный зритель видит на сцене людей с их радостями и страданиями, мыслями и чувствами и сочувствует тому, что происходит на его глазах. В этом живом, непосредственном взаимодействии, сопереживании актера и зрительного зала и таится огромная сила искусства театра.

Сохраняя верность деталей, обстановки, черт, присущих конкретным людям, театр изображает типические характеры в типических обстоятельствах. Зрители порой узнают себя, своих современников даже в представлениях исторических пьес. Театр, по образному определению Маяковского, «не отображающее зеркало, а — увеличивающее стекло».

Как бы ни развивалась театральная техника — от зари искусства в Древней Греции до сегодняшнего дня, главными творцами театрального искусства остаются д р а м а т у р г и а к т е р. Без них искусство театра просто не могло бы существовать.

Величайшие драматурги: Эсхил, Софокл, Аристофан, Шекспир, Лопе де Вега, Мольер, Шиллер, Гольдони, Гоголь, Островский, Чехов, Горький, знаменитые актеры Гаррик, Кин, Тальма, Мочалов, Щепкин, Ермолова, Качалов, Щукин и многие другие — умели поднимать в своем прекрасном искусстве важнейшие вопросы жизни. Все наиболее значительное, созданное выдающимися деятелями искусства, впитывалось и развивалось новыми поколениями мастеров.

Вот почему так важно знать историю театра (см. статьи разделов «Зарубежный театр», «Русский театр», «Советский театр»).

ПЬЕСА
(Комедия, трагедия, драма)

Драматург — это автор пьес — литературных произведений, предназначенных для постановки на сцене. Правда, в истории известны *импровизационные театры*, например комедия дель арте, где не было пьес и актеры сами придумывали текст по ходу действия (см. ст. «Театр эпохи Возрождения»). Но и здесь существовал с ц е н а р и й, определенные постоянные персонажи, заранее решенные взаимоотношения, и только на основании всего этого актеры создавали свои д и а л о г и.

В наши дни спектакли без пьес, как правило, не ставятся. Наряду с бесценными сокровищами классической драматургии на сцене главное место занимают пьесы о нашем времени.

П ь е с а (д р а м а) дает театру основной материал для спектакля, в котором ее содержание раскрывается специфически театральными средствами.

В р е м а р к а х драматург поясняет действие для актеров, режиссера, художника, композитора, характеризует участников пьесы и обстановку, но ремарки неизвестны зрителю.

Драма должна быть действенной и конфликтной. Вспомните классические примеры — «Гамлет» Шекспира, «Горе от ума» Грибоедова, «Егор Булычов и другие» Горького. Все эти пьесы заключают в себе к о н ф л и к т ы необычайной остроты. Гамлет — главный герой трагедии — в своих поисках подлинной правды, смысла человеческой жизни, в борьбе против пошлости, лжи, коварства и преступлений вступает в столкновение с королем и всей придворной камари́льей[1], мстит им за убийство отца. Но порой Гамлет спорит и с самим собой.

В т р а г е д и и обычно показывается столкновение героя, стоящего на передовых позициях, с косной средой. Трагический герой — всегда выдающийся человек, борец за высокие идеалы: свободу, добро, справедливость. И даже погибая, он самой своей гибелью утверждает значительность своих идей. Вера в свое дело для героя сильнее страха смерти.

Герой пьесы «Прикованный Прометей» древнего грека Эсхила отдал людям огонь, раньше принадлежавший только богам, и за это был прикован к скале (см. т. 11 ДЭ, ст. «Древнегреческая трагедия и комедия»). Но обреченный на муки Прометей сохраняет непреклонность духа — он убежден в справедливости своего поступка. Маркс назвал его «самым благородным святым и мучеником в философском календаре».

В трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» любовь молодых людей наталкивается на уродливое порождение феодального общества — кров-

[1] К а м а р и́ л ь я — группа влиятельных придворных, придворная клика.



Сцена из трагедии «Отелло» В. Шекспира. Драматический театр им. Г. Сундукяна. Ереван. Отелло — нар. арт. СССР В. Папазян, Яго — нар. арт. СССР А. Аветисян.

ную месть. И в жертву своему чувству герои приносят жизнь. В «Грозе» Островского Катерина предпочитает смерть жалкому прозябанию в «темном царстве». Отдает свою жизнь ради победы революции Комиссар в «Оптимистической трагедии» Вишневского.

Эти герои трагедии действуют против сил, враждебных новому, прекрасному, обличают реакционные установления и предрассудки. В том и заключена очищающая, оптимистическая сила трагедии, ее прогрессивная сущность.

Сущность комедии очень точно выразил Маркс: «История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее комедия. Богам Греции, которые были уже раз — в трагической форме — смертельно ранены в «Прикованном Прометее» Эсхила, пришлось еще раз — в комической форме — умереть в «Беседах» Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество весело расставалось со своим прошлым».

Комедии помогают людям бороться с человеческими слабостями, старомодными привычками, отжившими идеями. В лучших комедиях драматурги высмеивают эти пороки, консервативные установления и тех людей, которые за них держатся. Сатирическая комедия в остром, часто преувеличенном виде показывает и осуждает пороки общества, подобно тому как Мольер в «Тартюфе» обрушивается на лицемерие и ханжество современного ему мира. Гоголь в «Ревизоре» осмеивает не только взяточничество, бюрократизм, скотское пустожитие, но и то общество, для которого все это естественно. В «Клопе» Маяковский решительно выступает против мещанства и всех его порождений, показывая, как опасно оно в условиях строительства социализма.

Существуют также юмористические комедии, где обличаются более мелкие недостатки общества и отдельных людей, и романтические комедии, создателями которых были Лопе де Вега, Шекспир.

Произведения для сцены обычно называют драмами (отсюда — драматургия). Но словом «драма» называются и те драматургические произведения, которые отнести к трагедиям или комедиям нельзя. Основное внимание в них уделяется сфере семейных отношений. В лучших драмах — «Дядя Ваня» Чехова, «Последние» и «Егор Булычов и другие» Горького, «Машенька» Афиногенова, «Таня» Арбузова и других — частные конфликты приобретают общественное значение.

ИСКУССТВО АКТЕРА

Обязательный герой спектакля — актер. Именно актер переводит пьесу — литературное произведение в явление театрального искусства, сообщая ему сценическое действие. Именно актеры, преображаясь в персонажей пьесы, живут жизнью героев, радуются их радостями, страдают их страданиями.

Актеры выявляют характеры своих персонажей, их отношение к другим людям и к жизни главным образом при помощи диалогов, т. е. разговоров действующих в пьесе лиц. Великолепные диалоги есть у Чехова. В разговоре Маши с полковником Вершининым при

их расставании («Три сестры») с необычайной тонкостью, полунамеками говорится о чувстве, охватившем двух хороших людей, и о том, что этой любви не суждено расцвести.

Очень острый диалог ведет учительница Любовь Яровая с Пановой, представительницей уходящего буржуазно-помещичьего мира (пьеса «Любовь Яровая» Тренева). В этом диалоге выявляются взгляды двух женщин и идеология тех классов, которые они представляют.

Иногда переживания героя так глубоки и сильны, что он не может сдерживать своих чувств, и тогда рождается монолог — речь одного действующего лица. Вспомним монологи Бориса Годунова в трагедии Пушкина, Чацкого — в «Горе от ума» Грибоедова, Карла Моóра — в «Разбойниках» Шиллера.

Но и диалоги, и монологи, и вся актерская игра должны быть действенными. Это значит, что актер всегда должен уметь перевоплотиться в своего героя и действовать в предлагаемых пьесой и театром обстоятельствах так, как действовал бы его герой.

Каждый мастер, создавая произведение искусства, пользуется тем или другим материалом. Артист, создавая образ, надевает костюм, гримируется. Но самое главное, что должен уметь артист, это и внутренне и внешне переключаться в другую жизнь, «превращаться» в того, кого он играет на сцене. Н. П. Хмелев, играя Каренина (в инсценировке по роману Толстого «Анна Каренина»), создал образ холодного и самодовольного человека, которому недоступны человеческие чувства. И даже во внешности актера все стало каренинским — вплоть до оттопыренных ушей и хрустящих пальцев.

В пьесе Арбузова «Иркутская история», идущей в театре им. Евг. Вахтангова, артистка Ю. К. Борисова играет Вальку. Размашистые жесты, чересчур громкая речь помогают ей создать внешний облик героини. Но актриса сумела выразить и главное в образе Вальки — тонкость души, большую человечность.

Материал актера — его собственная фантазия, его знания и жизненные наблюдения, его физические и душевные качества. С их помощью он должен уметь создавать бесчисленное разнообразие характеров своих героев. На сцене все должно быть действенно: жест, слово, даже молчание, даже неподвижность. Актер стремится активно воздействовать на зрителей, донести до них мысли, чувства, настроение своего героя. Точнее, он сам становится этим героем, действует в его образе, заставляет зрителей поверить в него.

Все участники театрального процесса помогают актеру как можно глубже и тоньше, значительнее и ярче прочесть пьесу, раскрыть сущность человеческих характеров.

Как и всякое искусство, театр условен, и, конечно, ни один актер, играющий Отелло, не душит Дездемону на самом деле. Лучший актер тот, который благодаря силе своей фантазии умеет жить на сцене жизнью своего героя и заставить публику поверить в эту жизнь. Таких актеров Станиславский называл актерами переживания. Это П. С. Мочалов, М. С. Щепкин, А. Е. Мартынов, П. М. Садовский, В. И. Качалов, И. М. Москвин, И. В. Ильинский, М. К. Заньковецкая, А. М. Бучма, А. А. Хорава, В. К. Папазян, Б. В. Платонов и многие другие.

РЕЖИССЕР — ОРГАНИЗАТОР СПЕКТАКЛЯ

О чем расскажет людям новый спектакль? Чему их научит? Ведь если зрители уйдут из театра не взволнованные, не обогащенные новыми мыслями или чувствами, значит, спектакль не достиг своей главной цели. Обо всем этом



В. В. Маяковский (*стоит*), Д. Д. Шостакович (*слева*) и Вс. Э. Мейерхольд.

заботится режиссер — художественный руководитель театрального коллектива и организатор всего происходящего на сцене.

Каждая пьеса требует особого режиссерского решения. Одно дело — ставить возвышенные романтические трагедии Шиллера, другое— бытовые комедии Островского, третье — отличающиеся необычайной психологической тонкостью драмы Чехова, четвертое — пьесы Брехта, в которых преобладает интеллектуальное начало, которые обращены к разуму зрителей.

Режиссер глубоко вчитывается в пьесу. Он хочет все знать о ее героях, об их прошлой жизни, вкусах, привычках, воспитании, об их принципах и идеалах. Ведь ему придется думать и о том, кто из актеров будет играть эти роли. Нужно оценить и внешние данные актера, и его внутреннюю технику, обдумать, сумеет ли актер переключиться в чужую жизнь — стать Чацким, Гамлетом, Сквозник-Дмухановским...

Режиссер ищет идейную и художественную правду постановки. Он определяет ход развития событий, взаимоотношения действующих лиц, место каждого из них в пьесе. От режиссера во многом зависит своеобразие спектакля, его композиция. Он продумывает мизансцены, т. е. размещение актерских групп на сценическом пространстве, работает с художником. Ищет пластическую форму спектакля, его внешнее построение, темп и ритм спектакля — замедление или нарастание действия. Находит средства, которые помогают актерам усилить значительность тех или иных сцен спектакля. Так, в «Молодой гвардии», поставленной в Московском театре им. Вл. Маяковского, режиссер Н. П. Охлопков нашел прием с поднимающимся и опускающимся красным знаменем. И это знамя подчеркивало суть происходящих событий, обобщало их, доводя до символа.

Следит режиссер и за тем, чтобы музыка — пишется ли она заново или составляется из уже имеющихся произведений — естественно входила в ткань спектакля и усиливала его идейное и эмоциональное звучание.

Режиссер помогает актеру войти в роль, ощутить себя в облике действующего лица. И все, что режиссер разрабатывает, должно вырастать из самой сущности спектакля.

Режиссерское искусство сложилось окончательно в нашем веке. В советском театре выдвинулись такие выдающиеся режиссеры, как К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, Вс. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, Е. О. Любимов-Ланской, К.А. Марджанишвили, С. Ахметели, Л. Курбас, Е. А. Мирович, Х. Хамза, А. Д. Попов, Л. С. Вивьен, К. А. Зубов, Ю. А. Завадский, Н. П. Охлопков, Р. Н. Симонов, М. Н. Кедров, Г. А. Товстоногов и многие другие (см. статьи раздела «Советский театр»).

* * *

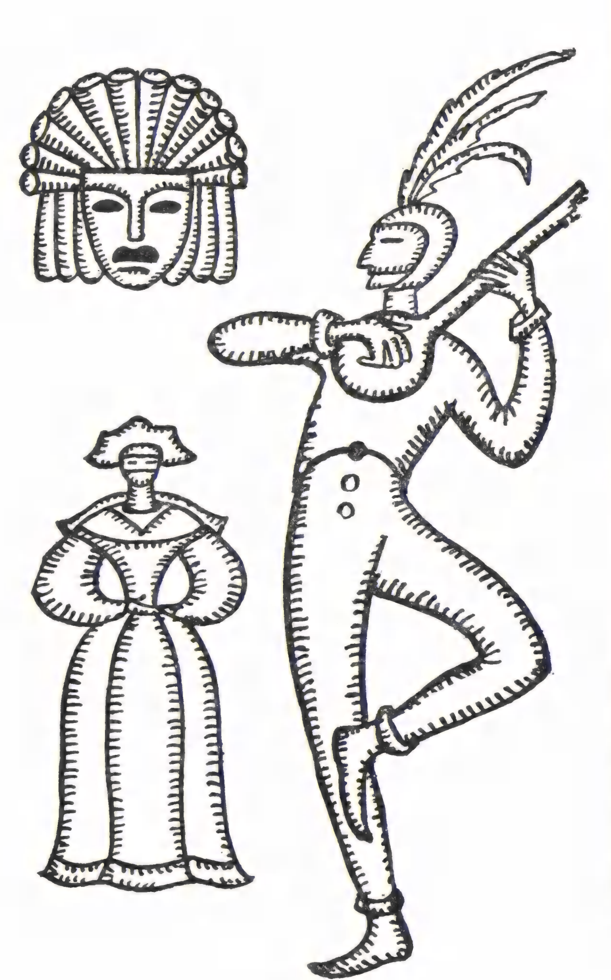
Театр, имеющий тысячелетнюю историю, и сегодня, несмотря на таких сильных соперников, как кино, радио, телевидение, продолжает жить, волновать и потрясать зрителей.

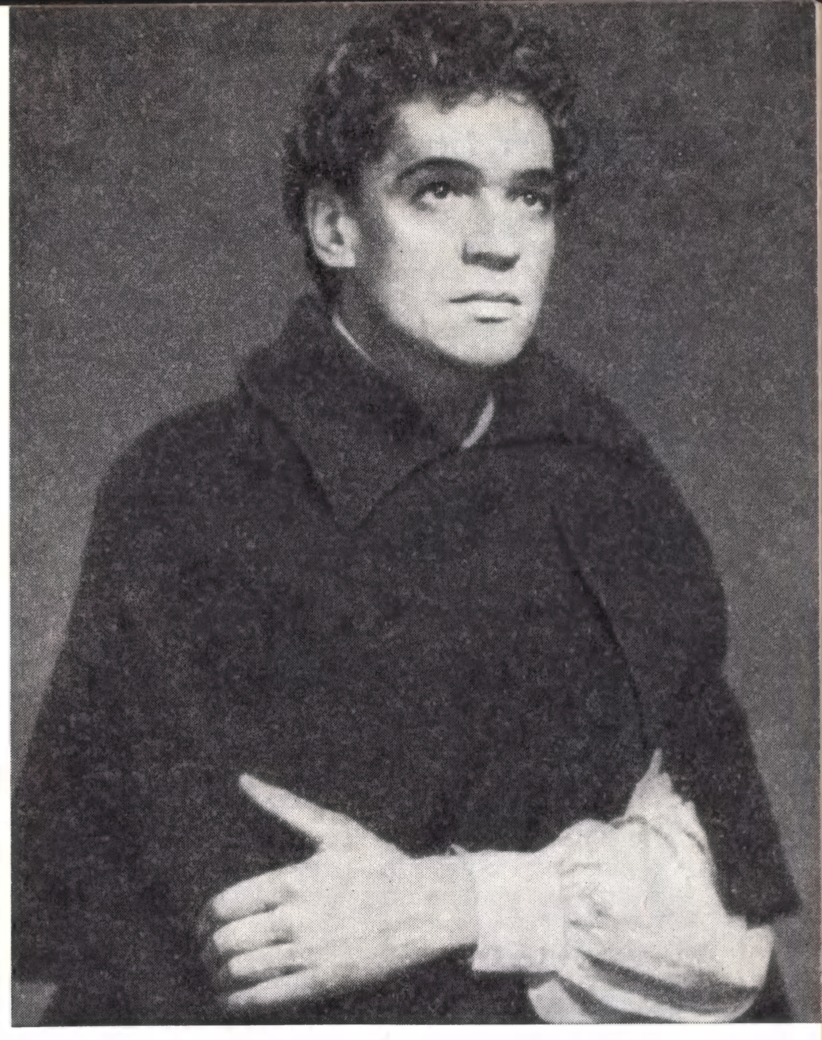
Помните, как писал Белинский о театре: «В самом деле, — видеть на сцене всю Русь, с ее добром и злом, с ее высоким и смешным, слышать говорящими ее доблестных героев, вызванных из гроба могуществом фантазии, видеть биение пульса ее могучей жизни... О, ступайте, ступайте в театр, живите и умрите в нем, если можете».

Но в театре всегда надо помнить об условной природе этого искусства. Волшебство театра в том и заключается, что актер играет на сцене, а мы, зрители, как бы уговариваемся считать его игру за подлинную жизнь, а холщовые кулисы—за леса и замки. Во времена Шекспира место действия обозначалось всего только одной характерной деталью декорации, но зрители верили, что события происходят то возле дворца короля Лира, то в степи.

И современные режиссеры и художники часто добиваются предельной обобщенности в оформлении, сознательно усиливают его условность. Это часто помогает с еще большей силой подчеркнуть актерскую игру, усилить эмоциональный настрой спектакля. В этом отношении характерны постановки «10 дней, которые потрясли мир» Джона Рида и «Антимиры» Вознесенского в Московском театре драмы и комедии на Таганке. Конечно, такие постановки требуют от зрителей известной эстетической подготовленности, но и эти спектакли советского театра находятся в сфере искусства социалистического реализма (см. ст. «Искусство социалистического реализма»).

Главная задача нашего театра, как и всего искусства, — воспитание зрителей в духе коммунистической идейности, формирование сознания нового человека, живущего в социалистическом обществе. Эта задача решается успешно, если спектакль заставляет зрителей о многом подумать, увидеть что-то в жизни по-новому, а иное переоценить. ■





ЗАРУБЕЖНЫЙ ТЕАТР

ДРЕВНЕЙШИЕ ФОРМЫ ТЕАТРАЛЬНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

В **первобытной общине** люди добывали себе пропитание охотой и рыбной ловлей. В те далекие времена твердо верили, что для удачной охоты надо прежде поразить стрелой изображение того зверя, которого хотели убить. Иногда разыгрывали в лицах предстоящее действие и этим как бы предрешали желаемый результат. Одни наряжались в звериные шкуры, украшали себя перьями птицы, рогами или клыками животного, на которое предстояло охотиться, раскрашивали себе лицо или надевали звериную маску и всеми своими движениями подражали его повадкам. Другие — «охотники» — осторожно подкрадывались и нападали на добычу. После этого все исполняли шумную и веселую пляску под звуки гонга и барабана, пение и воинственные крики. Древние верили в магическую силу охотничьих игр и плясок, считая, что от них зависит благополучие всего племени.

С развитием скотоводства и земледелия люди придавали все большее значение самим явлениям природы. Но, не умея объяснить, чем вы-

На фотографии: английский актер Пол Скофилд (р. 1922) в роли Гамлета.

званы дождь или засуха, урожай или недород, болезни, падеж скота, они приписывали все это богам, пытались их умилостивить жертвами и особыми обрядами или играми. Игры требовали от участников большого мастерства: пантомима, танец, музыка и пение соединялись здесь воедино и как бы дополняли друг друга. Это было священное действо, которому люди приписывали магический характер. Оно уже содержало все важнейшие элементы современного театра.

Основой для зарождения игр, легенд, театральных представлений у многих древних племен стали различные земледельческие обряды. Пробуждение и возрождение земли весной, сбор урожая осенью, умирание природы с наступлением зимы — все это воспринималось как действие «высших сил». Богов часто изображали в облике людей, о них слагали легенды.

В **Египте** еще в начале II тысячелетия до н. э. рассказывалось в театрализованных религиозных сценах о судьбе бога Озириса. Страшную смерть от руки завистливого и злого брата принял этот бог, научивший людей земледелию и ремеслам. Сестра Озириса богиня Изида собрала по кускам тело своего брата, и он воскрес навечно. В Древнем Египте во время коронации фараонов или при погребальных церемониях торжественно разыгрывались эпизоды этого мифа.

Многие обряды, посвященные богам плодородия, утверждали победу «молодого» над «старым», торжество «рождения» над «смертью». Религиозные церемонии соединялись здесь с народными играми, весельем, разгулом, грубыми шутками. Не только западноевропейский карнавал, но и наши ряженые на празднике масленицы — остаток таких обрядов.

Древние греки нередко изображали в плясках и мимических играх эпизоды различных мифов.

Особенно важную роль в развитии театра сыграл культ бога Диониса (Вакха), покровителя земледельцев, виноградарей, ремесленников — всякого трудового люда Древней Греции. О его борьбе с врагами, страданиях, смерти и воскресении сложили ряд мифов. Легенды рассказывали, что он привез на корабле из заморской страны виноград, до того не известный грекам, но они враждебно встретили бога и за это были им жестоко наказаны. С VII в. до н. э. на празднике в честь Диониса изображали этот въезд бога на «корабельной телеге» (римляне ее называли «карус навалис»— отсюда слово «карнавал»).

В других местах Греции изображали иные эпизоды, связанные с жизнью и смертью Диониса, и повсюду за ним ходили люди, ряженные в козлов, с привязанными рогами и хвостами. Эта свита Диониса и составляла хор, который исполнял дифирамб — песнь в честь Диониса. Запевала, беседуя с хором, рассказывал о страданиях бога. По имени спутников Диониса, одетых в козлиные шкуры, это представление было названо трагедией («трагос» по-гречески — козел, «одэ» — песнь).

Трагедия произошла из серьезной части праздника Диониса, а комедия — из сопутствовавшего празднику веселого разгула и шутовства. Само слово «комедия» значило «песнь подвыпивших гуляк».

Было у древних греков еще одно представление — сатировская драма, где хор всегда составляли козлоногие сатиры — спутники Диониса.

Когда в середине VI в. до н. э. в Греции (в Аттике) установили обязательное празднование Великих Дионисий, в трагедиях рассказывалось уже не только о Дионисе, но и о других мифологических героях, и хор изображал людей, а не спутников бога. Но все же основным в трагедии оставался спор противоположных сил, который вел начало от веры древних греков в извечную борьбу зимы и лета, света и мрака (см. ст. «Театр в Древней Греции и Древнем Риме»). Постепенно в Древней Греции обрядовые представления все больше «очеловечивались» и дали начало европейскому театру.

Во многих **странах Востока** с древности существовали различные игры и религиозные обряды, но в отличие от Древней Греции там строго соблюдалась условность в их проведении, не допускалась связь с современностью. Вот почему эти представления далеки от привычных нам форм европейского театра.

■

ТЕАТР В ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ И ДРЕВНЕМ РИМЕ

Впервые трагедия была поставлена во время Великих Дионисий в Афинах 2500 лет назад (в 534 г. до н. э.). В ней выступал только один актер — рассказчик, или отвечающий на вопросы хора, и сам хор, который песнями, плясками и ритмическими движениями откликался на рассказ. Хору и принадлежала главная роль в трагедии.

В каждом древнегреческом городе был свой театр, обычно расположенный под открытым небом. Сравнительно небольшой театр бога Диониса в Афинах вмещал 17 тысяч зрителей, один из самых крупных — в Мегалополе — 44 тысячи. К эпохе расцвета Афин (середина V в. до н. э.) сложилась целая церемония театральных представлений.

Игровая площадка в форме круга находилась у подножия холма или горы. Она называлась орхестра (от греческого слова, означающего «плясать»). Как подковой, ее охватывали расположенные по склону места для зрителей, которые назывались театрон (от слова «смотреть»). Третьей частью была скена (палатка, предназначенная для переодевания актеров и помещавшаяся позади орхестры). Позднее ее стали оформлять колоннами, как фасад дворца или храма; перед этими колоннами и происходило действие.

Первый из известных нам греческих трагиков **Эсхи́л** (525—456 до н. э.) ввел второго актера — появился диалог, что очень оживило трагедию и придало ей больше действия (см. т. 11 ДЭ, ст. «Древнегреческая трагедия и комедия»). Позже младший современник Эсхила драматург **Софо́кл** (ок. 497—406 до н. э.) ввел третьего актера; каждый актер исполнял по нескольку ролей, в том числе и женские. Так на первое место постепенно выдвигался актер, раскрывающий внутренний мир воплощаемого им героя, а роль хора в трагедии уменьшалась.

Играли актеры в масках, напоминавших шлемы, с орлиным носом и большими отверстиями для рта и глаз. Чтобы придать своим героям величавость и значительность, поверх маски водружали высокий головной убор, надевали обувь, увеличивавшую рост (котурны), подкладывали утолщения под одежду.





Представление в древнегреческом театре (актеры на котурнах — в специальной обуви на подставках). *Вверху* — маски древнегреческого театра.

Торжественная декламация актера чередовалась с пением хора, иногда актер переходил на речитати́в, иногда пел, когда нужно было выразить особенно глубокие чувства. Красивые движения актеров оттенялись или подчеркивались танцем хора — то величественным и спокойным, то радостным, то скорбным. Музыка, исполняемая на лире или флейте, тоже способствовала созданию трагического эффекта. Все театральное действие было направлено на то, чтобы вызвать у зрителей чувства сострадания, страха или радости, помочь им постигнуть смысл жизни, определить свое место в обществе, понять, что такое истина и добро, доблесть и мудрость. Вот какое высокое назначение отводили древние греки театральному зрелищу, и прежде всего трагедии.

Сатировская драма, которая ставилась в тот же день сразу после трех трагедий, была веселым, шутливым зрелищем, дававшим необходимую после трагедии разрядку.

Иной характер носила комедия, которая была введена в программу праздника Диониса несколько позже трагедии—в начале V в. до н.э. В специальный день представлений выступали трое соревновавшихся комедийных поэтов — каждый с одной пьесой. В древнеаттической комедии сохранились черты народных игр и обрядов, связанных с праздниками плодородия. Актеры комедии тоже носили маску, но свою, комедийную, с растянутым до ушей ртом и приплюснутым носом. Весь вид комического актера, его огромное брюхо, манера держаться вызывали смех зрителей. Это был условный карикатурный образ. Живое действие, беготня, потасовки, крик и драка, песни, пляски, шутки — все это перешло в комедию из народных игр.

Хор носил маски и костюмы зверей, птиц или фантастических существ. У **Аристофа́на** (ок. 446—385 до н. э.) комедии обычно называются по составу хора — «Птицы», «Облака», «Лягушки», «Осы» (см. т. 11 ДЭ, ст. «Аристофан»). В лучших его комедиях ставились острые политические и общественные проблемы.

Постепенно, начиная с IV в. до н. э., из комедии исчезают грубый шарж и острые политические нападки. Герои ее становятся проще и человечнее, в сюжетах находят отражение человеческие отношения, интересы и даже особенности человеческих характеров. Таковы, например, комедии **Мена́ндра** (ок. 343 — ок. 291 до н. э.).

В новоаттической комедии (IV — III вв. до н. э.) оформляются устойчивые маски и типы: хвастливый и трусоватый воин, ловкий раб-обманщик, болтун и задира повар, льстивый прихлебатель. Распространены и бытовые маски: злая богатая жена, старик, влюбленный юноша, девушка.

Почти исчезает хор: он появляется только в интермедиях— вставных сценках между действиями. А в центре внимания оказывается игра актеров.

В III—I вв. до н. э. особенно популярными становятся мимы. Это сценки с бытовым содержанием, драматические или вокальные, танцевальные или буффонные. Нередко актеры их импровизировали, что требовало высокого артистического мастерства. Мимы исполнялись уже без масок и не только актерами, но и актрисами. Мимы показывали и на площадях, и в домах перед гостями. Получили большое распространение и пантомимы, где все («панта»— все) воспроизводилось движением, заменяющим слова.

Римляне, во многом продолжая традиции греческого театра, внесли в него некоторые характерные особенности своих народных обрядов и игр.

Популярна была у римлян народная италийская комедия ателла́на. Это небольшое импровизированное представление из смешных сценок, где участвовали четыре постоянных персонажа-маски: Макк — уродливый дурак и неудачливый волокита, Папп — богатый и скупой старик, Букко́н — обжора, болтун, сплетник, Доссе́н — горбатый шарлатан-философ. Сценки, которые они разыгрывали, можно сравнить с представлениями нашего «Петрушки» (см. статьи «Народные истоки русского театра», «Русский театр XVII—начала XVIII в.»).

Начало регулярных представлений в Риме относится к концу III в. до н. э.

Сперва в римский театр перенесли греческую трагедию, потом ставили и римские трагедии на исторические сюжеты. Но особенную известность получили постановки комедии-паллиа́ты, герои которой одевались в короткий плащ *па́ллиум*. Это зрелище родилось из переделки новоаттической комедии, уснащенной элементами народных игр и приближенной к жизни римлян. Таковы комедии **Тита Макция Пла́вта** (ок. 254—184 до н. э.).

В Риме актеры не были связаны с религиозным культом и не пользовались почетом. Они принадлежали к бесправным низам общества — даже рабы могли играть на римской сцене. Ведущий актер руководил работой небольшой

труппы (из 3—5 человек). Комические актеры сначала играли без масок и очень развили мимику лица. Ввели маску в конце II — начале I в. до н. э.

На сцене распространены были два стиля игры — облагороженный, возвышенный, связанный с греческой театральной традицией (известный римский актер Эзоп играл в этой манере), и комедийный, с чертами гротеска и буффонады, близкий к традициям римской ателланы. Его представлял актер Росций.

Действие по-прежнему происходило под открытым небом, но уже на сцене, которая заняла почти половину орхестры. Появился и занавес, открывающийся снизу вверх. Для комедий устанавливалась постоянная декорация, которая изображала два дома, разделенных переулком. На прилегающих к сцене холмах располагались зрители, приносившие с собой скамейки или смотревшие спектакль стоя.

В Риме долгое время не было постоянного здания театра. Представления происходили возле храма или на форуме — городской площади. Только в середине I в. до н. э. римский полководец и политический деятель Помпей выстроил постоянный каменный театр с местами для зрителей на 17 580 человек. В конце того же века император Август закончил строительство театра на 20 500 зрителей (см. т. 8 ДЭ, ст. «Начало империи»).

Особенно роскошными стали представления в эпоху империи. Театр наполняли благовониями и усыпали цветами, иногда по ходу действия сцену обливали особой жидкостью, изменяющей цвет предметов. Часто в конце представления для эффекта «разверзалась» земля, поглощая все находящееся перед зрителями,— это опускался пол сцены.

В период империи театр, вытесняемый страшными, кровавыми зрелищами гладиаторских боев и травли зверей, пришел в упадок. Лишь небольшие бродячие труппы разыгрывали на площадях веселые импровизированные сценки.



Сцена

Сцена — это, пожалуй, самая главная и самая сложная часть театра. В течение многих сотен лет сцена претерпевала самые серьезные изменения, пройдя путь от орхестры — круглой площадки у подножия гор в древнегреческом открытом театре до современной глубинной сцены-коробки.

И действительно это коробка: четыре стены, пол и потолок. Потолок в театре необычный — не сплошной, а в виде решетки, к которой подвешены на стальных канатах все декорации, колонны, крыши, люстры и другие предметы.

Три стены на сцене — обычные, но одна, разделяющая зрительный зал и сцену,— особая. Называется эта стена портальной. В ней сделано огромное прямоугольное отверстие, через которое мы смотрим спектакль: называется оно зеркалом сцены.

Пол в театре называют планшетом. Он состоит из отдельных щитов, уложенных на металлические балки. В любом месте сцены можно вынимать щиты, если персонаж должен будет по ходу спектакля спуститься в погреб или достать клад, зарытый в яме. Под планшетом находится трюм, одноэтажный или многоэтажный. Сюда «проваливается как сквозь землю» с огнем и дымом черт — с помощью различных сценических механизмов и приборов (см. т. 5 ДЭ, ст. «Техника в театре»).

Планшет в театре часто бывает вращающимся или подъемно-опускным. Некоторые сцены снабжены накатными площадками на колесах — фурами, где устанавливаются декорации, приборы освещения и находятся артисты, ожидающие момента своего выхода. Полетные устройства, механизмы для изображения волнующегося моря, приборы для воспроизведения звуков — орудийных взрывов, обыкновенного грома, шума поезда и порыва ветра — все это множество механизмов и приспособлений помогает ярче и интереснее донести спектакль до зрителей.

ТЕАТР В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЕВРОПЕ

Кто эти веселые люди, которые бродят по дорогам, заходят в рыцарские замки, собирают вокруг себя толпу на площадях городов? Это народные актеры — гистрио́ны. Искусство их многообразно: они и жонглеры, и акробаты, и рассказчики, и дрессировщики, и музыканты, и певцы. Показывая комические сценки, они часто не только забавляли зрителей, но и едко высмеивали тех, кто притеснял и угнетал простых людей. Поэтому феодалы и церковь их сурово преследовали и множеством указов запрещали им выступать.



Представление мистерии на площади средневекового города.

Понимая, что одними указами нельзя убить любовь народа к зрелищам, церковники решили заставить театр служить целям религии. Чтобы привлечь больше народа, церковные службы дополнялись сценками из жизни Христа и святых. Вначале их разыгрывали переодетые священники, впоследствии для исполнения отдельных ролей (главным образом обитателей ада — чертей) приглашали и лиц не духовного звания.

Так возникает **церковный театр** — *основная форма театрального искусства Европы средних веков.*

С начала IX в. во время церковной службы — литургии — стали разыгрывать наиболее драматические эпизоды из священного писания. Эти представления назывались **литургической драмой**. В XIII в. их вынесли на паперть перед храмом и разыгрывали для большого числа зрителей. Такие зрелища стали называть **полулитургической драмой**.

Самый массовый вид театрального зрелища в средневековой Европе — **мисте́рия**, возникшая во второй половине XIII в. По своему религиозному содержанию она связана с церковным театром, но эти спектакли ставились не духовенством, а мастеровыми и ремесленниками. Женские роли в мистериях исполняли уже не мужчины, как в античном театре или в театре Шекспира, а женщины (см. статьи «Театр в Древней Греции и Древнем Риме», «Театр эпохи Возрождения»).

Представление мистерий было событием для всего города. Все с радостным волнением следили, как на площади воздвигали декорации еще задолго до ярмарки или того дня, на который назначалось представление.

И вот на площади собирается шумная толпа. Взгляды всех устремлены к отдельным беседкам (павильонам), где происходит зрелище. Порой действие выносится на самую площадь, и тогда зрители становятся как бы участниками представления.

О чем же рассказывали эти спектакли? Время действия мистерий — все века от «сотворения мира». Поэтому и представление могло растянуться надолго — от 2 до 20 дней. Место действия мистерий — вся вселенная. Зрители двигались от беседки к беседке, следя за развитием действия, которое переносилось из рая во дворец короля или в Но́ев ковчег во время всемирного потопа, из Древнего Рима — в кабачок. Текст мистерий содержал до 70 тысяч стихов.

Иногда театр сам «приходил» к зрителю. На площадь одна за другой въезжали повозки,

на которых последовательно разыгрывались сцены спектакля. Постановщики мистерий стремились к правдоподобию и эффектам. Если, например, изображали сцену всемирного потопа, площадь заливали водой.

Восторг толпы достигал предела, когда из пасти чудовища, охваченной пламенем, высыпала с криком и хохотом толпа чертей. Остроумные шутки чередовались с акробатическими номерами, бытовыми сценками на злободневные темы. Их импровизировали сами актеры здесь же, на площади. В этих сценках угадывались отголоски народных игрищ и обрядов.

Называли сценки вставками или «начинкой» мистерий — ф а р ш е м. Отсюда позднее возникло слово ф а р с, давшее название самостоятельной форме спектакля средних веков.

К XVI в. господствующим видом театрального зрелища стал именно фарс. Это самый демократичный жанр средневекового театра. Авторы и исполнители фарсов воспроизводили реальные картины быта и нравов своего времени. Представления были насыщены острой сатирой, жизнерадостным, сочным народным юмором. Особенно большим успехом у публики пользовался фарс — трилогия об адвокате Патлене.

В XV и XVI вв. широко распространились нравоучительные представления — м о р а л и т é, где в качестве персонажей выступали а л л е г о р и ч е с к и е ф и г у р ы: скупость с золотым мешком, себялюбие, беспрестанно смотрящееся в зеркало, любовь, держащая в руках сердце.

Все эти формы средневековых зрелищ стали почвой для развития профессионального европейского театра.

■

ТЕАТР ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕАТР

Поначалу эпоха Ренессанса (Возрождения) воспринималась современниками только в светлых, оптимистических очертаниях, темная сторона царства «новорожденного капитала» открылась для искусства в более позднее время.

Истоки нового театра были связаны с народным искусством и философией г у м а н и з м а (см. т. 8 ДЭ, ст. «Люди и идеи Возрождения»).

Победа нового, жизнерадостного и жизнелюбивого мировоззрения, может быть, ярче всего давала себя знать в шумных народных празднествах. Из года в год в Италии на карнавальных праздниках, на маскарадах и пирушках появлялись остроумные, ловкие, талантливые мастера импровизаций и л и ц е д é й с т в а (представления в лицах). В Венеции любили маски ловких и пронырливых, гораздых на всякие выдумки парней — Бригеллы и Арлекина, слуг-дзанни. На народных увеселениях родились маски персонажей *первого европейского профессионального театра* — к о м е д и и д е л ь á р т е (т. е. профессиональной комедии). Пользуясь языком карнавальной буффонады — шуток, трюков, буйных плясок, комедия дель арте выражала новые ощущения века. В ее спектаклях формировались з а к о н ы т е а т р а л ь н о г о и с к у с с т в а. Так, было установлено, что живое, ни на минуту не прерывающееся действие есть самая главная особенность сценического искусства, что театральное творчество коллективно и создается в работе а н с а м б л я.

От актеров комедии дель арте требовалась постоянная творческая активность, способность к импровизации.

Слава комедии дель арте распространилась по всей Европе, итальянские импровизаторы заезжали даже в далекую Россию.

Одновременно в Италии существовал л ю б и т е л ь с к и й г у м а н и с т и ч е с к и й т е а т р, рассчитанный по преимуществу на ученую и аристократическую аудиторию. Помимо веселых и сатирически острых «ученых» комедий, там разыгрывались героические и кровавые трагедии, которые потрясали зрителей всякими ужасами, и поэтически изысканные пасторали, где придворные нравы изображались идеализированно, под видом картин из пастушеской жизни.

Итальянская «ученая» комедия подражала старой римской комедии, ее авторы Никколо Макиавелли, Пьетро Аретино и другие нарисовали живую сатирическую картину современных им нравов.



Основные персонажи итальянской комедии масок.

Итальянские архитекторы эпохи Возрождения стали первыми в Европе строить театральные здания. Лучший образец театрального здания итальянского Возрождения, сохранившийся до нашего времени,— театр «Олимпико», построенный в Виченце архитектором Андреа Палладио (конец XVI в.). Архитектор Себастьян Серлио разделил сцену на две части — переднюю, где играли актеры, и заднюю, предназначаемую лишь для декораций. Каждому драматическому жанру соответствовало определенное декоративное оформление: трагедии — дворцовая площадь, комедии — городская улица, пасторали — поляна или лес.

ИСПАНСКИЙ ТЕАТР

И все же не итальянцам, а испанцам было суждено первым достичь высот драматической поэзии.

Испанские театры первоначально создавались в гостиничных дворах — корра́лях, где сходились задние фасады нескольких домов. Окна служили ложами, перед самой сценой размещалось несколько рядов скамей для знати, а густая толпа простых зрителей теснилась во дворе. Сценический помост был сравнительно широким. Занавес висел посередине сцены, разделяя ее на передний и задний планы. Балкон служил по ходу действия башней, окном или даже горным уступом.

Спектакль начинался с пения под аккомпанемент гитары, затем произносился пролог, после чего разыгрывалась сама комедия, насыщенная горячими переживаниями и стремительными действиями героев. В антракте показывали интермедии, сайне́ты (пьески с музыкой и плясками) и танцевальные номера. Спектакль заканчивался мохига́нгой — всеобщим танцем в масках, с куплетами и шутками, подхватываемыми зрителями.

Герои и героини испанской комедии — люди цельного и сильного характера. Согласно требованиям чести, они не допускают корыстных и низких поступков. Это движет всеми действиями героев. Власть королей, пренебрегающих этими законами, в испанской драматургии осуждалась как форма деспотизма.

Начал национальную историю испанского театра **Ло́пе де Руэ́да** (ок. 1510— ок. 1565)— человек, кровно связанный с народом и самоотверженно преданный театральному искусству. Это комедиограф, писавший короткие пьесы для своей труппы прямо с натуры, из жизни. Лопе де Руэда был и превосходным актером и мог с неподражаемым мастерством исполнить в течение одного спектакля несколько ролей.

Яркие и остроумные интермедии, пьесы трагедийного плана, пронизанные высоким духом народного героизма и вольнолюбия, писал выдающийся писатель **Мигель Серва́нтес** (1547—1616; см. т. 11 ДЭ, ст. «Мигель Сервантес де Сааведра»).

Подлинным же главой испанского театра «золотого века» оказался **Ло́пе де Ве́га Ка́рпио** (1562—1635; см. т. 11 ДЭ, ст. «Лопе де Вега»). Он создал новый тип драматургии, поставившей испанский театр на первое место среди европейских сцен конца XVI в.

Лопе де Вега написал 1800 комедий и 400 пьес духовного содержания. Из всего этого богатства сохранилось около 500 пьес. Его героические «драмы чести» отстаивали высокие гуманистические идеалы, порицали эгоизм и произвол власть имущих. В пьесах из крестьянской жизни он показал нравственное преимущество людей из народа перед избалованными, попирающими мораль аристократами. Лучшая из них — драма «Овечий источник», в которой рассказывается о восстании крестьян против рыцаря — феодала. Поэтически насыщены его комедии о любви, так называемые комедии плаща и шпаги, отличающиеся запутанными сюжетными обстоятельствами, остроумными проделками героев. В этих комедиях утверждались гуманистические идеи: ценность человека в личных достоинствах, в уме, воле, чистоте побуждений, а вовсе не в богатстве и знатности происхождения.

С именем драматурга **Педро Кальдеро́на де ла Ба́рка** (1600—1681) связан завершающий и кризисный этап «золотого века» испанского театра. Но и в философских трагедиях Кальдерона звучала вера в нравственную силу человека, в его способность преодолеть эгоистические склонности и душевную огрубелость и пойти на самопожертвование ради высоких моральных и патриотических идеалов.



Макет корраля «Пачека» в Мадриде. XVI в.

АНГЛИЙСКИЙ ТЕАТР

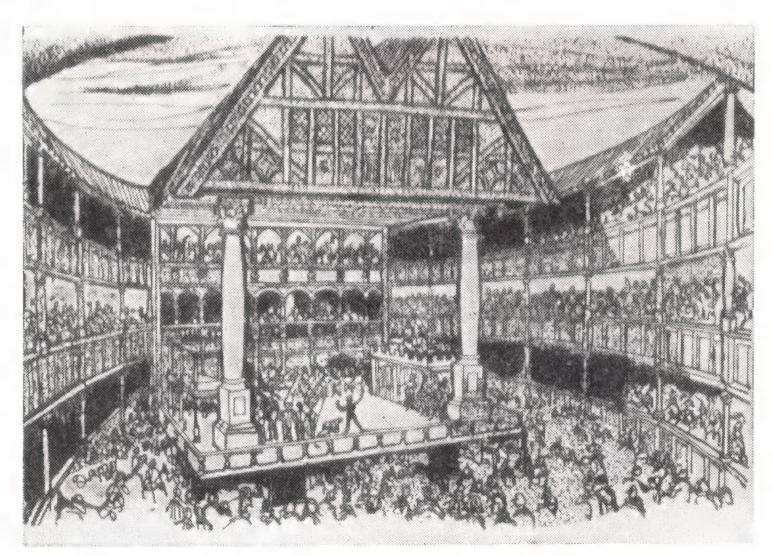
Своим расцветом театр английского Возрождения обязан прежде всего **Вильяму Шекспи́ру** (1564—1616). Драматургия Шекспира — итог всего предшествующего развития драмы, вершина театральной поэзии мира, перспектива дальнейшего движения театральной истории (см. т. 11 ДЭ, ст. «Возрождение в Англии»).

«Трагедия родилась на площади»,— писал А. С. Пушкин, имея в виду отдаленные истоки творчества Шекспира — народный театр средневековых мистерий. Традиции площадного театра — широкий охват событий, чередование комедийных и трагических эпизодов, стремительную динамику действия — сохранили предшественники Шекспира драматурги Р. Грин, К. Ма́рло и другие. Они несли на сцену гуманистические и вольнолюбивые идеи, показывали новых героев — обладателей сильной воли и цельного характера.

В первый, «оптимистический» период своего творчества Шекспир писал комедии, овеянные светлыми, радостными настроениями.

Но когда перед проницательным взором поэта открылось «море бедствий», когда неумолимый ход истории все острей и острей обнажал противоречия мира, идеальный образ человека в его произведениях сменился другим героем — жаждущим власти и собственности, эгоистом и корыстолюбцем, а порой и преступником. Первым этот трагический поворот времени отметил Шекспир в трагедии «Гамлет». Вспоминая свой еще недавний восторг перед человеком — «чудом природы», Гамлет с горькой иронией называет его «квинтэссенцией праха». Шекспир уже видел, что распались все связи и отношения в государстве, в семье, в идеях и принципах.

Но герои Шекспира не склонились перед миром зла. Вступая в борьбу и падая жертвами своих всесильных противников, герои трагедий Шекспира (Гамлет, Лир или Отелло) даже самой своей гибелью утверждали гуманистические идеалы, веру в человека и его светлую судьбу. Именно в этом бессмертие шекспировских трагедий и правда их современного звучания.



Театр «Глобус» (интерьер). Реконструкция 1960 г. (сцена окружена зрителями со всех сторон. Артистическая находится на правой стороне сцены).

Шекспировский театр **«Глобус»** был размещен среди других театров — на южном берегу Темзы, за чертой Лондона, так как власти запрещали зрелища в самом городе. Здание театра венчала небольшая вышка, где во время спектакля развевался флаг.

Действие шло под открытым небом —масса народа стояла перед сценой, богатые горожане располагались на галереях, которые тремя ярусами опоясывали круглые стены театра. Сцена делилась на три части: переднюю — п р о с ц е н и у м, заднюю, отделенную двумя боковыми колоннами и прикрытую соломенным навесом, и верхнюю — в виде балкона над задней сценой. Сцена была украшена коврами и циновками, а сверху подвешивалось полотнище — черное в трагедиях и голубое в комедиях. Место действия обозначалось деталью (дерево указывало, что действие происходит в лесу, а трон — что во дворце).

Состав труппы был невелик — всего 8—12 человек. Порой каждому актеру приходилось исполнять до трех и больше ролей в пьесе. Героинь играли миловидные, хрупкие юноши. Крупнейшими трагическими актерами были Эдуард А́ллейн, игравший с особым успехом в пьесах К. Марло, и Ричард Бе́рбедж — лучший исполнитель ролей Гамлета, Лира, Отелло и Макбета. В комедийных ролях блистали актеры Ричард Та́рлтон и Уильям Кэмп.

Во время английской буржуазной революции театральные зрелища были запрещены специальным указом, изданным парламентом в 1642 г., и возобновились в 1660 г., после реставрации монархии в Англии.

ТЕАТР XVII—XVIII вв.

ЖАН БАТИСТ МОЛЬЕР

Великий драматург XVII в. французский комедиограф **Жан Батист Молье́р** (1622—1673) открыл своим творчеством новый, *классицистический* этап в развитии западноевропейского театра (см. т. 11 ДЭ, ст. «Мольер»).

Комедии Мольера служили «зеркалом нравов» своего времени, обнажали самые существенные стороны современной ему жизни. Изумительно владея законами народного комического театра, Мольер могуществом смеха убивал лицемерие и моральную распущенность, жадность и внешний блеск, прикрывающий пустоту души дворян и буржуа.

Самым значительным произведением Мольера была комедия «Тартю́ф» (1664), запрещенная в день первого же представления. Здесь, по словам В. Белинского, драматург смог «страшно поразить перед лицом лицемерного общества ядовитую гидру ханжества». В другой комедии — «Дон Жуан» (1665) Мольер выводит на суд зрителя бесчестного эгоиста, издевающегося над лучшими человеческими чувствами и порывами.

Настоящие герои Мольера — слуги и служанки, деятельные умные люди из народа, полные презрения к праздным аристократам и самодовольным буржуа.

«...ЦЕЛЬ ТЕАТРА ВО ВСЕ ВРЕМЕНА БЫЛА И БУДЕТ... ПОКАЗЫВАТЬ ДОБЛЕСТИ ЕЕ ИСТИННОЕ ЛИЦО И ЕЕ ИСТИННОЕ — НИЗОСТИ И КАЖДОМУ ВЕКУ ИСТОРИИ — ЕГО НЕПРИКРАШЕННЫЙ ОБЛИК».

В. ШЕКСПИР

Мольер многие годы сам выступал на сцене, по преимуществу в комедийных ролях. Еще в молодости он организовал «Блистательный театр». Потерпев неудачу в Париже, труппа отправилась в провинцию, где и развернулось актерское дарование Мольера. Вернувшись в Париж, Мольер поражал зрителей широтой своего артистического диапазона. Он был неподражаем в ролях слуг — Маскариля, Сганареля, Скапена, добродушных комических героев — Оргона («Тартюф»), Журдена («Мещанин во дворянстве»), Аргана («Мнимый больной»). Он великолепно играл роли вольнолюбивого Альцеста («Мизантроп») и злобного Гарпагона («Скупой»).

Мольер был и прекрасным учителем сценического искусства. В его труппе блистала целая плеяда актеров и актрис: М. и А. Бежар, К. Дебри, Лагранж, М. Барон и другие. Их игра отвечала главному требованию Мольера: «Вникните в сущность ваших ролей и вообразите себе, что вы то самое лицо, какое представляете» (на сцене). Жизнь и душу его спектаклям сообщали действенность и яркость, унаследованные от народных фарсов (см. ст. «Театр в средневековой Европе»).



Ж. Б. Мольер в роли Сганареля в комедии «Дон Жуан».

Мольер выступал за искусство сценической правды, сохраняя при этом принцип изображения характеров как типов, присущий театру классицизма (см. ст. «Театры Парижа и Лондона XVII—XVIII вв.»).

ТЕАТРЫ ПАРИЖА И ЛОНДОНА XVII—XVIII ВВ.

Житель Лондона и Парижа порой оказывается сегодня на спектакле в том же самом здании, где когда-то актеры выступали перед господами в пудреных париках и расшитых камзолах. Если бы сегодняшний зритель перенесся в XVIII в. в зал театра **«Комеди́ Франсе́з»** (театра французской комедии), основанного в 1680 г., то его поразило бы многое.

...Перед сценой на паркетном полу стоят отгороженные от зала перильцами стулья и пюпитры для музыкантов, затем еще три ряда кресел, а потом паркет обрывается,— и на простом дощатом полу нет ни скамей, ни стульев. Пусты и семь широких ступеней амфитеатра. И так же пуста сцена. Ее можно видеть всю — она без занавеса, у нее есть кулисы, но не видно никаких декораций. Кончается сцена рисованным задником.

Иногда на сцене публики набивается столько, что актерам приходится проталкиваться на авансцену.

Хорошо, что на сцене актерам не нужно много места. Ведь движутся они медленно, с достоинством, никогда не отворачиваясь от публики. Жесты их красивы, отточенны, голоса звучны и поставлены, как у оперных певцов, походка балетная. Мужчины все как на подбор — красавцы огромного роста. Одеты они в парчовые панцири и странные юбочки под не менее странным названием «тоннеле́» — «бочонок». На головах актеров — огромные парики и римские шлемы, на ногах — красные сапоги. Актрисы кажутся рядом с ними небольшими и хрупкими, но при сравнении со зрительницами сразу видно, как они величавы, выразительны, высоки. Это — классицистический театр XVII—XVIII вв., его актеры и актрисы. Но постепенно, незаметно сцена менялась и менялись актеры.

В начале XVIII в. одним из ведущих актеров театра «Комеди Франсез» стал ученик Мольера — **Мишель Баро́н** (1653—1729; см. ст. «Жан Батист Мольер»). Он начал проводить свою реформу театра, и классицистическая манера игры стала ближе к правде. Люди, которых изображал на сцене Барон, были живее, человечнее, чем прежде. Они уже не декламировали, а говори-

«МЫ НИКОГДА НЕ ДОЛЖНЫ ЗАБЫВАТЬ, ЧТО ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПОДМОСТКИ СЛУЖАТ ВСЕНАРОДНОЙ ШКОЛОЙ».

К. ГОЦЦИ



А. Лекуврёр в роли Корнелии. «Смерть Помпея» П. Корнеля. «Комеди Франсез». Париж.

ли,— более подчеркнуто и выразительно, конечно, чем говорят актеры сейчас, но, во всяком случае, необычно просто для тогдашнего зрителя. Мишель Барон начинал играть, едва выходил на сцену, он умел не только говорить сам, но и слушать других, на лице его отображались чувства, испытываемые героем.

Замечательная актриса «Комеди Франсез» **Адриенна Лекуврёр** (1692—1730) обладала огромным лирическим дарованием.

Драматургия Вольте́ра потребовала новых перемен на сцене и в актерской игре. В его пьесах было больше действия, чувства его героев были живее.

Со сцены выселили зрителей. На ней стали чаще появляться объемные декорации, на ней теперь, если нужно, могла двигаться и волноваться толпа.

Актеры и актрисы, пришедшие на сцену вместе с вольтеровской просветительской драматургией, обращались не только к уму и вкусу, но и к сердцу зрителей (см. т. 11 ДЭ, ст. «Вольтер»). В это время особенно прославились две актрисы — **Мари Дюмени́ль** (1713—1802) и **Ипполита Клеро́н** (1723—1803). Они были удивительно не похожи друг на друга. Дюмениль особенно волновала зрителей тогда, когда сильное волнение охватывало ее. Тогда она заставляла зал замирать от ужаса и рыдать вместе с собой. Клерон же не волновалась никогда. Она была актрисой техники, точного расчета, высокой культуры и трудолюбия. Она обладала тем преимуществом, что была ровной, одинаковой от спектакля к спектаклю, но «пустых» мест — непонятных и плохо сыгранных — в ее ролях не было. К тому же, как ни холодна оставалась она сама, зрителю казалось, что ее героиня одушевлена самыми горячими страстями.

Анри Луи Леке́н (1729—1778) воспитан был как актер самим Вольтером. Он играл во всех вольтеровских трагедиях, поставленных на сцене «Комеди Франсез». Лекен — демократический актер, движимый просветительской идеей, и его толкование классицизма самое гражданственное и реалистичное для того времени. Лекен был естественнее и проще всех других классицистов. Его позы были скульптурно отточены, но при этом глубоко осмысленны и эмоциональны. Его игру отличали суровая мощь, энергия, динамика страстей.

Посетим теперь театры другой столицы Европы — Лондона. В 1663 г. в Лондоне был основан монопольный театр **«Дру́ри-Лейн».** Еще через несколько десятилетий появился другой театр — **«Ко́вент-Га́рден»** (1732). Здесь



М. Барон в роли Цинны. «Цинна» П. Корнеля. «Комеди Франсез». Париж.



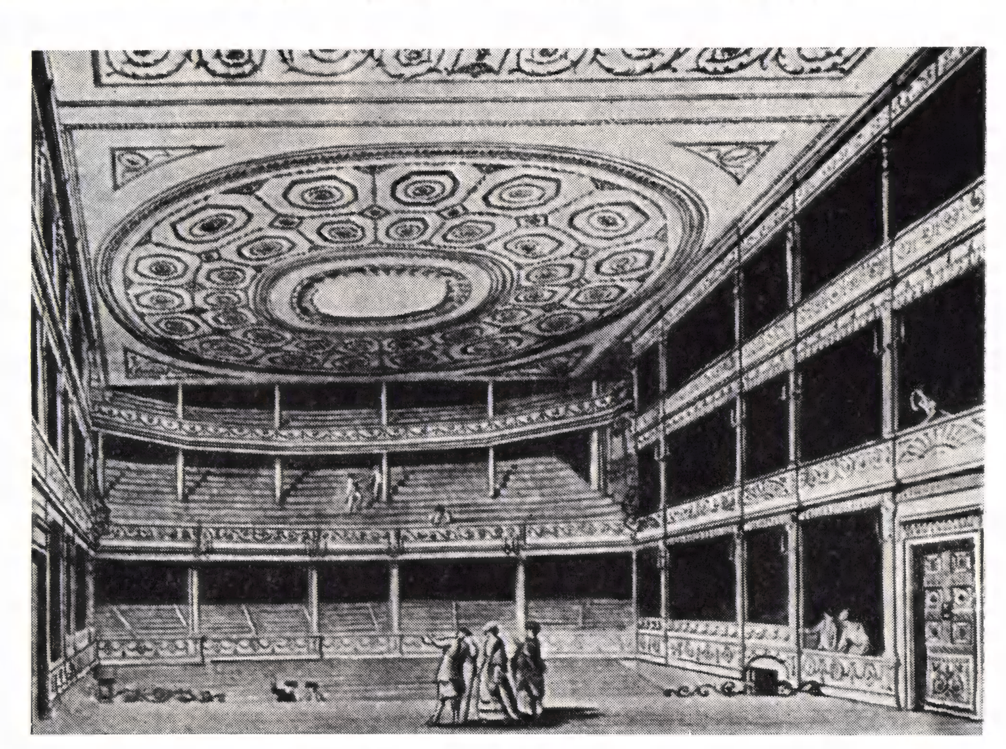
М. Дюмениль и Ж. Бризар в трагедии «Гофолия» Ж. Расина. «Комеди Франсез». Париж.

было меньше порядка. Публика, врываясь в зрительный зал, мчалась прямо по скамьям партера вперед, чтобы захватить места поближе к сцене. Время от времени происходили «театральные бунты» — зрители, недовольные спектаклем, повышением цен, каким-то исполнителем, заглушали голоса актеров, швыряли апельсины или начинали крушить все на сцене.

В этом буйном Лондоне XVIII в. актеры старались выступать на сцене так же чинно и говорить такими же размеренными звучными голосами, как в Париже. Однако *английский классицизм не был законченным, цельным,— его все время подрывала реалистическая традиция, идущая от Шекспира.*

Актер **То́мас Бе́ттертон** (1635—1710) играл роль Гамлета так, как играл ее некогда Бербедж, получавший указания от самого Шекспира (см. ст. «Театр эпохи Возрождения»). Крупнейший актер-классицист **Джеймс Куи́н** (1693—1766) казался англичанам чересчур классицистом, а французам — недостаточно классицистом; роль Фальстафа он вообще сыграл реалистически. Реализм завоевал успех в Англии раньше, чем во Франции.

В 1741 г. **Чарлз Ма́клин** (1697—1797) замечательно реалистично сыграл Шейлока в «Венецианском купце» Шекспира. Несколько месяцев спустя в шекспировской роли Ричарда III выступил **Дэвид Га́ррик** (1717—1779). Этот замечательный реалистический актер стал крупнейшим актером XVIII столетия. Гаррик одинаково хорошо играл комические и трагические роли. Как мимист Гаррик не знал себе равных. Его лицо могло последовательно изо-



Зрительный зал театра «Друри-Лейн» в Лондоне. С гравюры XVIII в.



Д. Гаррик в роли Гамлета. «Гамлет» В. Шекспира. «Друри-Лейн». Лондон.

бражать все оттенки и переходы чувств. Он умел быть смешным, жалким, величественным, страшным. Гаррик был очень умным актером, актером богато разработанной и точной техники и в то же время актером чувства. Однажды, играя короля Лира в трагедии Шекспира, Гаррик так увлекся, что сорвал с головы парик и швырнул его в сторону.

Гаррик в течение многих лет руководил «Друри-Лейном», где собрал замечательную труппу и поставил 25 шекспировских спектаклей. До него никто не работал так добросовестно и упорно над постановкой Шекспира, и после Гаррика Шекспира научились ценить больше, чем прежде. Слава этого актера гремела по всему миру.

Творчество Гаррика подвело итог развития театра XVIII в.— от классицизма к реализму.

ТЕАТР ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

В ходе французской буржуазной революции конца XVIII в. изменился и театр. 13 января 1791 г. Учредительное собрание приняло закон о свободе театров. Это значило, что рухнула театральная монополия: теперь любой театр имел право ставить то, что хотел.

Переменилось все и в «Комеди Франсез», и в первую очередь публика. В зале театра люди ждали такого же громового красноречия, такого же горячего призыва к разуму, чувствам, как и в революционных клубах, и так же считали себя вправе откликаться на монологи актеров взрывами восторга или негодующим свистом.

«Комеди Франсез» больше не было — теперь был **Театр Нации.** Это новое название театр принял, чтобы подчеркнуть свою преданность революции. Бо́льшая часть труппы, которую называли «черной эскадрой», была против революции, поэтому революционные актеры — «красная эскадра» — сразу после закона о свободе театра ушли из Театра Нации и основали собственный театр — **Театр Республики.** Во главе его встал великий актер **Франсуа Жозеф Тальма́** (1763—1826) — создатель революционного классицизма.

Тальма был прекрасен и величав, играя античных героев в тунике, заменившей условный «римский» костюм. Его жесты отличались отточенностью и скульптурностью. Он обращался не к литературному вкусу, а к разуму и эмоциям. Зрителя он звал за собой — и был ему удивительно понятен и близок. Когда же Тальма играл роли не античные, он прибегал к историческому костюму и портретному гриму. Тальма стремился к историчности и достовер-



Ф. Ж. Тальма в роли Нерона. «Эпихариса и Нерон, или Заговор свободы» Легуве. Театр Республики. Париж.

ности. Этим он подготовил многие достижения романтизма в театре.

Театр, возглавляемый Тальма, стал театром революции. Все самые революционные пьесы шли здесь.

Обе труппы старейшего театра Франции соединились только тогда, когда революция фактически завершилась.

Если театр приблизился к революционному клубу, то народные демонстрации, напротив, *театрализовались.*

Раньше театры избегали массовых сцен, теперь ими увлекались. Раньше объемная декорация составляла исключение, но вскоре ей суждено было стать необходимой. Прежде современные манеры и нравы считались запретными для классицистического театра высоких страстей, теперь же для них открывалась дорога.

Людям, совершившим революцию, хотелось казаться римскими героями. Они словно стеснялись своего обыкновенного облика. Этот исторический маскарад, эти римские маски скрывали под собой истинно народные и современные страсти.

Но романтики, начавшие поколением позже борьбу против классицизма на сцене, не всегда понимали, как помогли будущей победе романтизма революционные классицисты.

■

ТЕАТР XIX в.

Необычайное богатство творческих дарований и национальных сценических традиций, возникновение режиссуры как искусства — характерные черты западноевропейского театра XIX в.

Еще на грани XVIII и XIX вв. в Германии великий писатель **Гёте** (см. т. 11 ДЭ, ст. «Иоганн Вольфганг Гёте») возглавил **Веймарский придворный театр** и создавал там спектакли, в которых все: и актерская игра, и музыка, и декорации — было подчинено единой художественной задаче. Вскоре Гёте пригласил в Веймар своего друга **Шиллера** (см. т. 11 ДЭ, ст. «Фридрих Шиллер»), который для этого театра написал все свои последние пьесы и вместе с Гёте руководил их постановкой. Они хотели театра поэтического и героического, но мечты о человеке будущего были так неясны, утопичны, а жизнь немецких бюргеров — мещан столь прозаична, ничтожна, что в искусстве актеров Веймарского театра оказалось мало жизненно правдивых черт. И все-таки веймарский классицизм — важный этап развития театра, потому что *там рождалось искусство режиссуры.*

К началу XIX в. европейский театр растерял многие свои ценные завоевания. Повсюду в театрах для высшего общества вновь воцарилось величественное, но холодное искусство классицизма, утратившего после французской революции 1789—1794 гг. страстную гражданственность. Театр как бы прославлял разумность, устойчивость буржуазного строя.

Напуганные французской революцией, правители всех стран повели борьбу против народных театров, боясь воздействия на зрителя звучащих со сцены смелых, благородных слов о свободе, о правах человека.

Во Франции революционный «Декрет о свободе театров» отменили, большинство театров в Париже закрыли. Только «Комеди Франсез» разрешалось играть литературную драму и составлявшие гордость Франции пьесы Корнеля, Расина, Вольтера, Мольера, Бомарше и других. Четыре театра для «черни» — «Водеви́ль», «Варьете́», «Амбигю́ Коми́к» и «Гете́» — довольствовались пантомимами, феериями, развлекательными водевилями или кровавыми приключенческими пьесами — мелодрамами. Театры для народа должны были только забавлять его, отвлекать от борьбы или убеждать в справедливости правителей и господ. За исполнением этих правил неусыпно следила полиция.

В Англии монопольные права играть литературную драму — Шекспира, Бена Джонсона, Шеридана — до 1843 г. принадлежали только двум театрам в Лондоне — «Друри-Лейн» и «Ковент-Гарден».

В раздробленной на мелкие княжества Германии было множество придворных театров, где шли главным образом бездарные пьесы, прославлявшие династии правителей. А остальны-

> «ТЕАТР НАКАЗУЕТ ТЫСЯЧИ ПОРОКОВ, ОСТАВЛЯЕМЫХ СУДОМ БЕЗ НАКАЗАНИЯ, И РЕКОМЕНДУЕТ ТЫСЯЧИ ДОБРОДЕТЕЛЕЙ, О КОТОРЫХ УМАЛЧИВАЕТ ЗАКОН».
>
> *Ф. ШИЛЛЕР*



Испанский актер И. Майкес в роли Отелло. «Отелло» В. Шекспира.

ми театрами командовала полиция. Чтобы открыть театр, надо было получить от нее «свидетельство о благонадежности».

Однако всюду, где начиналась борьба против угнетения, возникал и театр — трибуна этой борьбы. В 1808 г. в огне борьбы против интервенции Наполеона обрел силу испанский театр. Замечательный актер **Исидоро Ма́йкес** (1768—1820) возродил великие национальные традиции театра «золотого века», его гордое вольнолюбие, горячий патриотизм, нетерпимость к насилию (см. ст. «Театр эпохи Возрождения»).

Одним из главных направлений искусства XIX в. стал романтизм (см. т. 11 ДЭ, ст. «Романтизм и реализм в литературе XIX в.»). Не везде он был революционным. К романтизму примкнули все писатели и художники, кто был разочарован результатами французской революции, приведшей к победе капиталистического строя. Некоторые драматурги-романтики изображали в пьесах феодальное прошлое как прекрасное время добрых господ и счастливых подданных, послушных богу, королю и своему феодальному сеньору. Но в театре гораздо сильнее проявился демократический, бурно протестующий, устремленный в будущее романтизм. Театр впитывал дыхание революционных бурь. Трагические и мятежные герои романтических драм Гюго, Байрона, Шелли, Никколини, Словацкого, Катоны, Тыла и многих других были прекрасны в своем гневном порыве, готовности к борьбе (см. т. 11 ДЭ, статьи раздела «Зарубежная литература»).

Поколение замечательных актеров воплотило этот дух протеста, породивший необычайную силу воздействия театра на зрителей. Мятущееся, вдохновенное, неистовое в своей мощи искусство английского актера **Эдмунда Ки́на** (1787—1833) выражало ненависть к насилию и угнетению и прославляло несломленную гордость человека (см. ст. «Эдмунд Кин»).

Скорбное, часто наполненное трагическим отчаянием творчество великого немецкого актера-романтика **Людвига Де́вrие́нта** (1784—1832) звало на борьбу с обывательской приниженностью, с тупой мещанской покорностью.

В первой половине XIX в. на одном только бульваре Тампль в Париже был расположен десяток больших и малых театров. Здесь каждый вечер шли мелодрамы, в которых негодяи преследовали честных героев и совершали множество ужасных злодеяний. Здесь до упаду хохотали на спектаклях водевилей, пантомимы. И здесь же нередко шли пьесы, резко критиковавшие правителей, полные глубокого сочувствия к труженикам. Это был центр демократиче-



Л. Девриент в роли Шейлока. «Венецианский купец» В. Шекспира. Берлинский королевский театр.



М. Дорваль в роли Марион Делорм. «Марион Делорм» В. Гюго. Театр «Порт-Сен-Мартен». Париж.

ской театральной культуры Франции. В этих театрах играли для народа.

Искусство актеров французских демократических театров **Фредери́ка-Леме́тра** (1800—1876; см. ст. «Фредерик-Леметр»), **Мари Дорва́ль** (1798—1849), **Пьера Бока́жа** (1799—1862) и других было отмечено глубокой поэзией, человечностью, поднималось до страстной защиты народа, до гневного обличения буржуазной жизни, где все подчинено наживе.

С проникновенной силой играла Мари Дорваль женщин из народа и героинь, борющихся за свою любовь, за близких людей, за право на счастье. Одним из чудесных ее созданий была героиня драмы Гюго Марион Делорм (см. т. 11 ДЭ, ст. «Виктор Гюго»).

За десятилетие перед революцией 1848 г. **Элиза Раше́ль** (1821—1858) возродила героические традиции классицизма, вместе с тем восприняв пламенность, страстную искренность романтических актеров (см. ст. «Элиза Рашель»). Самое прекрасное и вдохновенное выражение ее искусства —«Марсельеза», которую она читала со сцены в дни революции.

В Италии, где в течение многих десятилетий шла борьба против австрийского владычества, появилось поколение драматургов и актеров, которые были не только театральными деятелями, но и бойцами, революционерами-карбонариями. Здесь родилось политически страстное, героическое искусство итальянских актеров **Густаво Мо́дена** (1803—1861) и **Аделаиды Ристо́ри** (1822—1906).

В борьбе за национальную независимость складывался театр и в тех странах Европы, где долгое время захватчики препятствовали развитию национальной культуры.

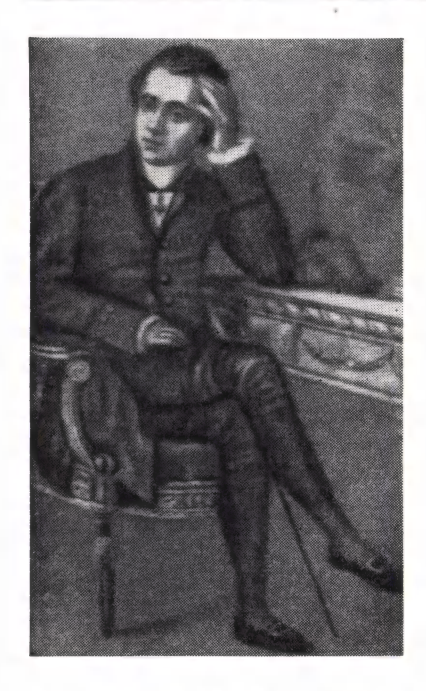
Венгерский народ сохранил в памяти вдохновенный образ актера **Габора Э́грешши** (1808—1866), который в дни революции 1848 г. читал на площади Будапешта перед огромной толпой народа гимн венгерской революции — «Национальную песнь» Ш. Петефи.

Искусство романтических актеров необычайно обогатило театр. Романтики принесли на сцену свободную, текучую, всегда разнообразную речь, взволнованный выразительный жест. Теперь они играли не одних только королей да вельмож, но и ремесленников, купцов, крестьян, рабочих, чиновников. Желание правдиво передать бурные, противоречивые страсти, напряженную, бьющуюся над сложными вопросами мысль и показать на сцене неповторимое своеобразие каждого человека — все это сообщало игре актеров романтического театра *глубокую искренность*. Теперь главным становится *требование перевоплощения*, т. е. *воссоздания на сцене живого человека, с его особенным характером и присущим ему поведением.*

Романтический театр во многом подготовил сценический реализм. Великие романтические актеры создавали порой замечательные реалистические образы. Таким был образ хищника-буржуа, созданный великолепным артистом Фредериком-Леметром в комедии «Робе́р Маке́р», одним из авторов которой был и он (см. ст. «Фредерик-Леметр»).

В первой половине XIX в. расцвело и реалистическое искусство замечательного немецкого мастера **Карла Зе́йдельмана** (1793—1843), любимого актера К. Маркса. Играя Мефистофеля в «Фаусте» или Карлоса в «Клавиго» Гёте, Шейлока в «Венецианском купце» Шекспира, Маринелли в «Эмилии Галотти» Лессинга, он поражал острым умом, художественной смелостью, силой художественных обобщений.

После поражения революции 1848—1849 гг. со сцены надолго изгоняется всякая свободная, протестующая мысль. В репертуаре снова главное место занимает драматургия, восхваляющая буржуазный образ жизни. На творчестве многих актеров заметно сказался отрыв театра от большой литературы, от передовых идей эпохи. И все-таки выдающиеся актеры продолжали нести в своем искусстве светлые идеалы человечности, искать могучие характеры и вы-



Немецкий актер К. Зейдельман в роли Карлоса. «Клавиго» И. Гёте.

сокие примеры гуманизма в творчестве Шекспира, Шиллера, Гёте, Мольера.

Крупнейшие актеры второй половины XIX в.— великие трагики итальянского театра **Эрнесто Ро́сси** (1827—1896; см. ст. «Эрнесто Росси») и **Томмазо Сальви́ни** (1829—1915; см. ст. «Томмазо Сальвини») покоряли зрителей психологической глубиной, правдой, огромной силой чувства. Они играли главным образом в пьесах Шекспира. Искусство их впитало дух вековой борьбы итальянского народа за свое освобождение, но оно было далеко от буржуазной повседневности.

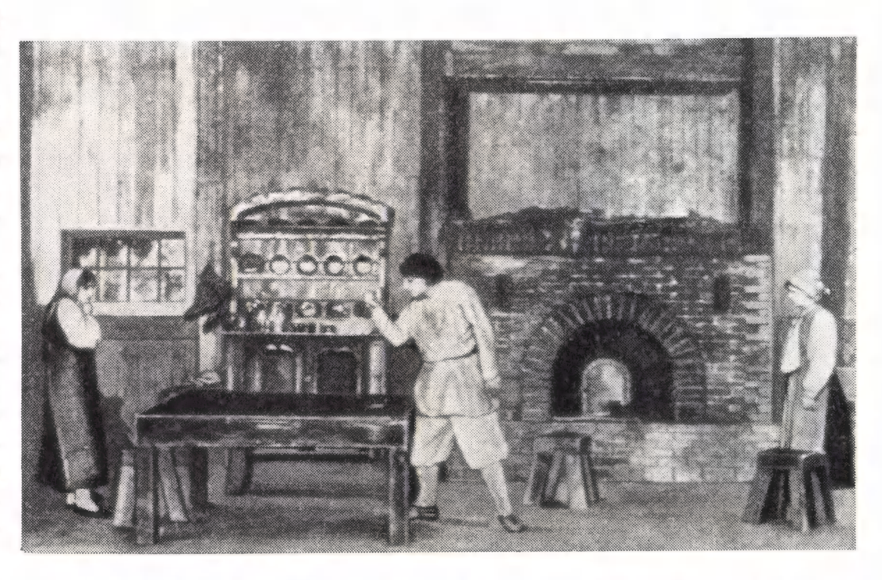
Другие мастера реалистического театра прежде всего стремились к жизненной достоверности своей игры и своих героев. Например, французский актер **Эдмон Го** (1822—1901), играя промышленников, финансистов в современной драме или в сатирических комедиях Мольера, Лесажа, раскрывал хищническое своекорыстие буржуа, давая точный социально-психологический портрет. Французский актер **Бенуа Кокле́н** (1841—1909) принес на сцену жизнерадостность, живую наблюдательность, умение сочетать остроумие с поэтичностью.

Образы, создаваемые румынским актером **Матеем Ми́лло** (1814—1896), были остросатиричными, обличительными: он поднимался до политической карикатуры на правящие круги.

Многие крупные мастера европейской сцены, хотя и совсем разные по творческим целям и интересам — романтики и реалисты,—были схожи в одном: они стремились к художественной целостности спектакля. Немецкий режиссер **Генрих Ла́убе** (1806—1884) добивался этого, серьезно работая с актерами, кропотливо разрабатывая тончайшие оттенки речевой интонации (это называли «словесной режиссурой»). Англичанин **Чарлз Кин** (1811—1868) стремился со всеми деталями восстановить на сцене историческую архитектуру, утварь, одежду. Немец **Франц Ди́нгельштедт** (1814—1881) ставил пышные «постановочные» зрелищные спектакли.

Всем этим исканиям подвел итог **Ме́йнингенский театр** в Германии. Режиссер этого театра **Людвиг Кро́нек** (1837—1891) стремился добиться ансамблевости в постановке пьес, т. е. единства, согласованности актерской игры, исторической правдивости декораций, тщательной продуманности световых и звуковых эффектов и пр. Массовые сцены — «массовки» — у него были живые, текучие, разнообразные.

«Юлий Цезарь» Шекспира — первый спектакль, который мейнингенцы вывезли на гаст-



«Власть тьмы» Л. Н. Толстого. Сцена из спектакля. «Свободный театр» А. Антуана. Париж. 1888.

роли в 1874 г. в Берлин. Семь лет вся труппа изучала историю Древнего Рима, эпоху Юлия Цезаря, актеры учились носить костюмы, ходить, двигаться в них. Спектакль поражал живописностью и жизненностью массовых сцен, исторической верностью деталей, художественной цельностью. Театр гастролировал с 1874 по 1890 г. во многих странах Европы. Дважды приезжал он и в Россию (1885, 1890). Мейнингенцам принадлежит большая заслуга в развитии режиссерского искусства.

Зачинателями *режиссерского театра XX в.* были **Андре Антуа́н** (1858—1943) и **Отто Брам** (1856—1912). Антуан создал в Париже в 1887 г. «Свободный театр» — полузакрытый, студийный, посещать который могли только зрители, купившие абонементы. В Германии возник «Свободный театр» Отто Брама, в Англии — «Независимый театр», где шли первые пьесы Шоу. Все эти театры включали в свой репертуар новую драматургию Ибсена, Гауптмана, Стриндберга, Бьернсона, Л. Толстого, боролись за правдивый показ современной жизни, за настоящий ансамбль. Они выступали против изжившего себя старого искусства, против декламационности, нелепой условности, штампов. Они не избежали увлечения натурализмом, т. е. иной раз воспроизводили на сцене «кусок жизни» с ненужной фотографической точностью, уходя от стремления раскрыть типические черты действительности, от больших вопросов и мыслей. И все же эти театры знаменовали новый этап в развитии европейской театральной культуры.



Эдмунд Кин

«Беспредельная, неисповедимая, неосознанная, дьявольски божественная сила», по словам Г. Гейне, била ключом в искусстве замечательного английского актера Эдмунда Кина. В роли Оверрича (комедия Ф. Мессинджера «Новый способ платить старые долги») — злобного вымогателя, ростовщика, жестокого помещика — нашел выражение романтический протест Кина, его страстная ненависть к миру стяжателей и хищников. Спектакль, который Кин сыграл в 1816 г., имел грандиозный успех. Вся пьеса и роль Оверрича написаны остро сатирически и комедийно. Но сцену в финале, когда Оверрич теряет рассудок, Кин сыграл с такой неистовой силой, что поэт Байрон, сидевший в ложе, и зрители, и партнеры артиста оцепенели от ужаса: никто не мог вынести страшного магнетического взгляда Кина. Не только в роли Оверрича Кин явил чудо актерского преображения,но и героев Шекспира играл он словно «в блеске молний», как писал о нем современник.



Э. Кин в роли короля Ричарда III. «Ричард III» В. Шекспира.

Элиза Рашель

12 июня 1838 г. на сцене французского театра «Комеди Франсез» дебютировала никому не известная семнадцатилетняя девочка. Уже через несколько недель современники признали ее величайшей трагической актрисой Франции. ЭлизаРаше́ль играла мужественных, гордых, непокорных героинь, восстающих против деспотизма, или выступала как актриса «грозных и разрушительных страстей» (И. И. Панаев). В ее исполнении трагедии Корнеля, Расина приобретали новое, современное звучание, насыщались духом народной борьбы в канун и в дни революции 1848 г. Восторгом проникнуты слова А. И. Герцена об этой гениальной артистке: «Лицо у нее горит страстью, ее губы трепещут, а взгляд не позволяет вам дышать... Игра ее удивительна; пока она на сцене, что бы ни делалось, вы не можете оторваться от нее: это слабое, хрупкое существо подавляет вас».



Э. Рашель в роли Роксаны. «Баязет» Ж. Расина.



Фредерик-Леметр

Комедию «Робер Макер» Фредери́к-Леме́тр (Антуан Луи Проспер Леме́тр) создал в 1834 г., когда во Франции у власти стояли банкиры, капиталисты, биржевики. Роль бывшего каторжника, ставшего финансистом, актер играл в эксцентрической манере, блестяще, остроумно, зло. Современники увидели в этой превосходной сатире подлинное изображение века. Писатели Стендаль, Бальзак и Герцен видели в «Робере Макере» величайшую карикатуру эпохи. «... Фредерик — самый сильный актер, какого я только знаю,— писал И. С. Тургенев.— В этой пьесе он просто страшен... Какая дерзость, какая бесстыдная наглость, какой цинический апломб, какой вызов всему и какое презрение всего!... Но какая подавляющая правда, какое вдохновение!..»



Фредерик-Леметр в роли Робера Макера. «Робер Макер» Фредерика-Леметра и др.

Образ Робера Макера, созданный Фредериком-Леметром, стал символом эпохи. Недаром Карл Маркс назвал французского короля-буржуа Луи Филиппа, который помогал капиталистам грабить страну, «Робером Макером на троне».

Эрнесто Росси

«Где вы находите те струны, которые волнуют и заставляют зрителей плакать? — спросил Джузеппе Гарибальди замечательного итальянского артиста.— Ваш Гамлет меня сильно взволновал,— сознался он,— во мне все дрожит». Эрнесто Ро́сси раскрывал в шекспировских ролях глубочайшие тайники человеческого сердца. «Когда Росси играл, вы знали, что он вас убедит, потому что искусство его было правдиво»,—говорил К.С. Станиславский. Росси вызывал восхищение современников тончайшим лиризмом, глубиной мысли, совершенством пластики и дикции, редкой красотой голоса. Росси — сын эпохи национально-освободительного движения— Рисорджименто. Для него театр стал храмом нравственного формирования человека. Играя на сцене, говорил он, актер обязан «создать для публики истинно воспитательную школу, просвещающую ум и возносящую дух».



Э. Росси в роли Гамлета. «Гамлет» В. Шекспира.

Томмазо Сальвини



Т. Сальвини в роли Отелло. «Отелло» В. Шекспира.

«Отелло Сальви́ни — монумент, памятник, закон на вечные времена»,— писал, увидев его в спектакле Шекспира, К. С. Станиславский, пораженный глубочайшей правдивостью, титанической силой, нравственной красотой этого гениального создания артиста. Впервые выступив в этой роли в 1856 г., великий итальянский трагик играл ее в течение всей жизни. Его могучее искусство воплотило дух Рисорджименто — многолетней борьбы итальянского народа против австрийского владычества. Он и сам в юности, в 1848—1849 гг., сражался под знаменами Дж. Гарибальди за свободу родины (см. т. 8 ДЭ, ст. «Гарибальди и его «тысяча»). Сальвини утверждал своим искусством героизм человека, его высокое благородство. Он требовал от актера полного внутреннего перевоплощения. «Я просто стараюсь быть изображаемым лицом,— говорил Сальвини,— думать его мозгом, чувствовать его чувствами, плакать и смеяться вместе с ним, любить его любовью, ненавидеть его ненавистью».

ТЕАТР КАПИТАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН В XX в.

Если вехами театральной истории прошлого были периоды деятельности великих актеров, то *в наше время история театра — это летопись открытий великих режиссеров*.

Теперь, более чем когда-либо раньше, театральное зрелище приобрело цельность. Режиссер — творец и организатор спектакля — подчиняет единому замыслу все выразительные средства, какими располагает сцена (см. ст. «Театр и его язык»). Актер становится единомышленником режиссера и исполнителем его замысла.

Если раньше перемены в театральном искусстве происходили редко и совершались медленно, то в XX в. можно наблюдать множество театральных новшеств, возникающих то одновременно, то друг за другом.

В театральном искусстве первой трети XX в. продолжалась борьба двух направлений, которые зародились в прошлом столетии.

Одно направление XIX в. исходило из принципа подражания действительности. По мысли сторонников реализма и натурализма, театр переносит жизнь прямо на сцену. Перед зрителями «коробка», четвертая стена которой как бы снята, и они заглядывают в чью-то жизнь с ее комедиями и трагедиями. На сцене воспроизведены все внешние признаки действительности: обстановка действия, костюмы, манеры, речевые особенности людей. Это направление театра разработало особенно глубокие приемы в воспроизведении душевной жизни персонажей. Грань между жизнью и сценой в реалистическом и натуралистическом театре стиралась. Этим принципам следовало тогда большинство театров.

Новое направление, возникшее в последнее десятилетие прошлого века, исходило из того, что правдоподобная копия действительности в театре не нужна. Зритель все равно знает, что перед ним не жизнь, а сцена,— ведь всякое искусство условно. Вот почему нужно не подражать реальности, а создать на сцене свою условную театральную реальность, свой поэтический театр, противостоящий театру прозаических будней, характерных для натуралистической драматургии и сцены.

В 1890 г. во **Франции**, в Париже, поэт-символист П. Фор открыл «Художественный театр», просуществовавший всего около трех лет. Один из его участников, О. Люнье-По, организовал в 1893 г. театр «Творчество», с переменными успехами действовавший больше 35 лет (до 1929 г.).

Оба театра утверждали условность театрального искусства. Вначале это течение было теснее всего связано с драматургией символистов. Театры ставили пьесы М. Метерлинка, символические драмы Г. Ибсена, древнеиндийские пьесы Калидасы. Впоследствии Люнье-По включил в репертуар пьесы Р. Роллана и «На дне» М. Горького.

Борьбой против натурализма был вдохновлен и режиссер **Жак Копо́** (1879—1949). Открытый им в 1913 г. в Париже театр «Вьё-Коломбье́» («Старая голубятня») существует и поныне. Копо также стремился возродить на сцене поэзию и яркую театральность. Он ставил пьесы Шекспира и своих современников — французских символистов, осуществил инсценировку «Братьев Карамазовых» Достоевского. Копо разнообразил сценические приемы, подражал то средневековому, то балаганному театру, то новейшим течениям искусства, упрощая сценическое убранство, пользуясь минимумом декораций.

Линию театрального новаторства продолжали во Франции актер и режиссер Луи́ Жуве́ (1887—1951), который сначала работал в «Старой голубятне», а затем возглавил свою труппу, и Шарль Дюлле́н (1885—1949), тоже один из



Французский актер Ж. Л. Барро.

последователей Копо, руководивший театром «Ателье» (1922—1940). Классические пьесы и современные драмы ставились на основе приемов новейшей режиссуры и с декорациями современных художников.

Но в реалистической ветви сценического искусства были деятели, движимые духом подлинного творчества. Во Франции **Фирме́н Жемье́** (1869—1933), актер и режиссер, впервые создал Национальный народный театр (Театр насиона́ль попюле́р — ТНП) в 1920 г. Этот театр ставил шедевры мировой драмы — от античности до начала XX в. Во французской драматургии XX в. особенно значительны такие авторы, как Ж. Жироду, Ж. Ануй и другие.

К сочетанию элементов традиционного и условного в театре стремился режиссер и актер **Жан Вила́р** (р. 1912), возглавлявший Национальный народный театр с 1951 по 1963 г.



Немецкий актер С. Моисси в роли Гамлета. «Гамлет» В. Шекспира.

Во всем мире прославлены имена актеров Франции XX в. Ж. Л. Барро, Ж. Ионнеля, Л. Сенье, М. Казарес, М. Робинсон, Д. Сорано, Д. Даррье.

В **Германии** новатором сцены был великий режиссер **Макс Ре́йнхардт** (1873—1943). Стремясь сохранить психологическую правду образов, Рейнхардт вместе с тем смело экспериментировал. Прибегая к смешению разных стилей, он стремился к тому, чтобы театр оказывал воздействие не только значительностью содержания пьес, но и яркой театральностью их сценического воплощения. Он мог с большой глубиной вскрыть психологию героев таких трагических произведений, как «Гамлет» или «Живой труп», создать картину карнавального веселья в комедиях Шекспира. Возрождая монументальный стиль античного театра, Рейнхардт ставил «Царя Эдипа» в цирке, уделяя особое внимание массовым сценам с участием хора.

В годы после первой мировой войны на немецкой сцене возникает экспрессионистский спектакль, для которого характерны условность и схематичность сценических образов, отказ от конкретных признаков быта в костюмах и декорациях. Экспрессионистская техника в сочетании с революционной критикой капитализма составляла основу «политического театра», созданного режиссером **Эрвином Писка́тором** (1893—1965).

Из этого течения возникла и режиссерская система **Бертольта Брехта** (1898—1956), наиболее значительного немецкого драматурга нашего времени, крупнейшего мастера социалистического театрального искусства в Европе (см. ст. «Театр стран социализма»). По Брехту, задача театра не в том, чтобы возбуждать эмоции, а в том, чтобы будить мысль зрителя. Условности театрального искусства должны служить воспитанию в зрителях активного отношения к миру, привлечь их к перестройке жизни в соответствии с принципами коммунизма. Театр Германии в XX в. дал таких замечательных актеров, как Э. Яннингс, А. Вассерман, С. Моисси, Э. Буш.

В **Англии** наиболее решительным новатором был режиссер **Гордон Крэг** (1872—1966). Вслед за швейцарским режиссером Адольфом А́ппиа (1862—1928) он стремился к тому, чтобы идея пьесы, ее настроение получили внешнее выражение в декорациях, представлявших собой яркие декоративные полотна, символические по своему характеру. Крэг придумал прием — играть спектакль на сцене, завешанной черными полотнищами. Но он редко получал возможность осуществлять свои идеи в театре. Практически больше сделал Харли Гре́нвилл-Ба́ркер (1877—1946) в руководимом им театре «Корт» (1904—1907), где он создал постановки пьес Шекспира в современном стиле и поставил ряд социальных драм. С большим успехом ставил он комедии Шоу. После первой мировой войны русский режиссер Федор Комиссаржевский



С. Торндайк в роли Иоанны д'Арк. «Святая Иоанна» Б. Шоу. «Нью тиэтр». Лондон.

познакомил англичан с режиссерскими методами русского театра.

Долго стоявший в стороне от театральных исканий Европы театр **США** в годы первой мировой войны обнаруживает первые робкие признаки обновления. Труппы «Провинстаун плейерс» (1916—1929) и «Вашингтон Сквер плейерс» (1915—1918) положили этому начало.

«Гилд-тиэтр» (основан в 1919 г.), «Групп-тиэтр» (1931—1941) и некоторые другие коллективы, включая театр «Феникс», существующий ныне в Нью-Йорке, стремились создать в США систему театров с постоянными труппами, как в Европе. Но и поныне в США для каждого спектакля заново создается труппа, которая распадается, едва пьеса сходит со сцены. Среди лучших актеров страны — К. Корнелл, А. Лант, Л. Фонтанн, М. Карновски, О. Уэллес, П. Робсон и другие.

В обновлении американского театра большую роль сыграл драматург Ю. О'Нил, создавший своеобразные пьесы из американской жизни в реалистической манере и с применением некоторых условных приемов.

В США в 30-е годы возникла драматургия острого социального содержания (пьесы Л. Хелман, К. Одетса и др.), а после второй мировой войны выдвинулись драматурги А. Миллер, Т. Уильямс.

Система временных театров существует и в **Англии**, но там есть и постоянные театры — Национальный, Королевский Шекспировский и др.

В Англии за последнее десятилетие появился ряд интересных драматургов, пишущих пьесы о неустроенности современной жизни (Д. Осборн, А. Уэскер, Ш. Дилэни и др.). Ведущие актеры страны — С. Торндайк, Э. Эванс, П. Эшкрофт, Д. Гилгуд, М. Редгрев, Л. Оливье, П. Скофилд (см. илл., стр. 471).

Театральная жизнь капиталистических стран зависит от частного предпринимательства. Государственных театров мало. В репертуаре царит засилие мещанских вкусов. Поиски и эксперименты осуществляются преимущественно в маленьких студийных театрах со зрительными залами на 100—200 мест.

Главное в современном театре определяется деятельностью выдающихся режиссеров, но вместе с тем есть и блестящие достижения в области актерского искусства. К названным выше именам следует добавить имена мастеров итальянской сцены — А. Маньяни, В. Гасмана, актера и драматурга Э. Де Филиппо.

Современный театр, творчески перерабатывая традиции прошлого, движется вперед; все новые неисчерпаемые возможности открываются в этом старейшем и вечно молодом искусстве. ■



Художественное оформление спектакля

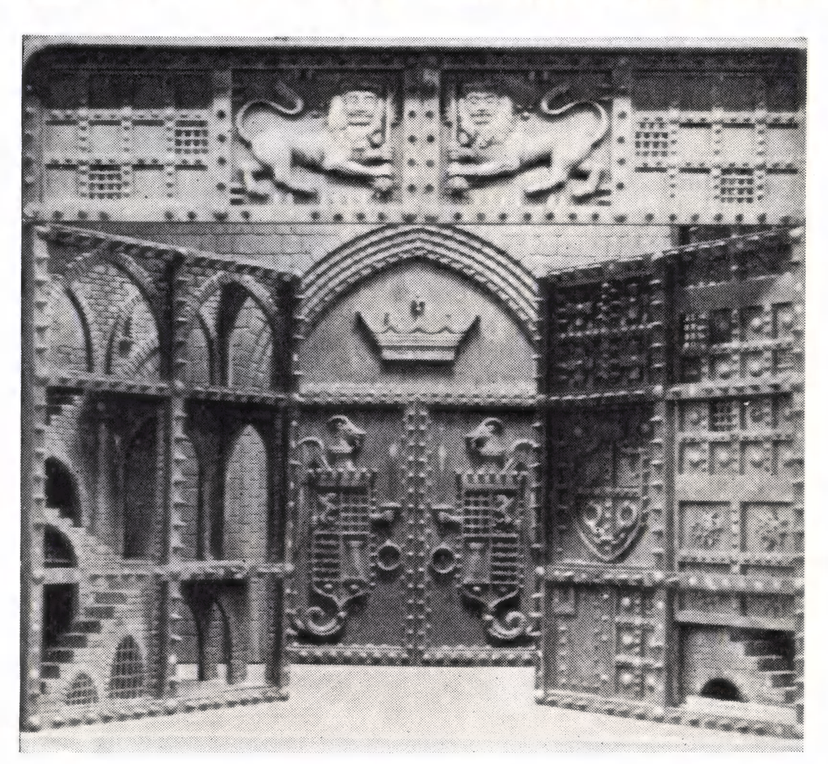
Трудно себе представить спектакль без декораций, костюмов, освещения — без «одежды».

Где бы ни были герои пьесы, куда бы ни бросала их судьба — в космос или на дно океана, в пустыню или в волшебный сад,— для постановки должны быть приготовлены декорации. Они не просто показывают место действия, но и создают определенное настроение, необходимое для более полного раскрытия смысла спектакля. Прежде всего *художник-постановщик* пишет красками эскизы оформления будущего спектакля. Э с к и з—это картина на листе бумаги или кусочке холста, т. е. на плоскости, в двух измерениях. Даже если действие на протяжении всего спектакля происходит в одном и том же месте, но в разное время года или часы суток, необходимо сделать для дня один эскиз, для ночи — другой, для зимы — третий, а для лета — четвертый. Художник передает эскизы в макетную мастерскую, где по каждому будет изготовлен м а к е т, т. е. модель, которая в определенном масштабе воспроизводит обстановку той или иной картины будущего спектакля. По этим макетам совершенно отчетливо видно, какие декорации и каким способом должны быть изготовлены, сколько их, где и как они располагаются в пространстве. Макет наглядно показывает ширину, глубину и высоту сценического пространства, определяет возможности для действия актеров и перемещения декораций.

В художественно-производственных мастерских *столяры* и *плотники* изготовляют по макетам мебель, лестницы, двери, дома, деревья. *Бутафоры* мастерят все те вещи, которые будут окружать героев пьесы, составлять неотъемлемую часть обстановки. *Костюмеры* и *обувщики* по эскизам шьют костюмы и обувь для персонажей будущего спектакля. *Слесари* и *чеканщики* «куют мечи булатные» и украшают их «камнями драгоценными». *Декораторы* пишут картины размером метров двадцать пять в длину и метров пятнадцать в высоту (с пятиэтажный дом). В мастерских театра есть и цех химической пропитки — чтобы не горели в случае пожара материалы и декорации.



Эскиз костюма Катерины к драме «Гроза» А. Н. Островского. Художник Б. М. К у с т о д и е в.



Макет декорации к трагедии «Гамлет» В. Шекспира. Художник В. Ф. Р ы н д и н. Театр им. Вл. Маяковского. Москва. 1954.

Когда из мастерских декорации попада́ют на сцену, *монтировщики-декораторы* во главе с *машинистом сцены* производят их монтировку: декорации собирают, устанавливают на планшете, подвешивают, подгоняют, крепят, механизируют (см. ст. «Сцена»). Потом под руководством художника *осветители* устанавливают прожекторы, подбирают соответствующие светофильтры и регулируют интенсивность света. Поднимают луну, подвешивают звезды, наводят на горизонт облака, делают день или ночь, дождь или снег, восход солнца или зарево пожарищ... А когда артисты в костюмах и гриме выходят на сцену, осветители проверяют цветовые сочетания декораций и костюмов, освещаемость исполнителей.

Так каждый работник театра стремится влить свой труд в труд других ради того, чтобы создать единое художественное целое — спектакль (см. ст. «Театр и его язык»).

ТЕАТР СТРАН СОЦИАЛИЗМА

Когда в Будапеште или Праге, Загребе, Белграде, Бухаресте или Софии вы останавливаетесь перед Национальным театром, то на его фасаде видите имена тех, кто в годину бесправия разделял беды и надежды родного народа.

В **Чехословакии** одно из зданий Пражского Национального театра носит имя Йозефа Каэтана Тыла, которого называют «отцом чешского театра», а театр в Братиславе — имя словацкого поэта Павола Гвездослава. Эти имена появились здесь после освобождения страны от ига фашизма как символ национальной культуры.

В сегодняшней Чехословакии ставятся лучшие отечественные и зарубежные пьесы. Рядом с замечательными актерами старшего поколения, такими, как З. Штепанек, Л. Пешек, В. Шмерал, Л. Досталова, на сцене работают новые мастера реалистического искусства, чье творчество проникнуто духом гражданственности.

Событием последних лет стало в Чехословакии обращение театров к выдающемуся писателю XX столетия Карелу Чапеку. В **Пражском Национальном театре** идет пьеса «Из жизни насекомых» Карела Чапека и его брата Йозефа, написанная в 1921 г. Спектакль поставлен режиссером М. Махачеком. Этот памфлет, изображая мир насекомых, на самом деле вскрывает неотвратимые пороки буржуазного общества. Артисты ведут со зрителем разговор, обращенный к современности.

Главный художник Й. Сво́бода нашел простое, остроумное, эффектное оформление. Зеркальные пчелиные соты отражают все, что происходит на планшете сцены: переходы цветов, изменение света, движение персонажей. Этим как бы подчеркивается и призрачность изображаемого мира и угроза его возможного разрастания до беспредельности. Опасность ничтожного — в его размерах.

В **Центральном театре Чехословацкой Армии** идет спектакль «Война с саламандрами» — инсценировка известного романа Карела Чапека. Режиссер и художник решили этот спектакль в плане современного репортажа, умело использовав кинокадры. Ритм спектакля напряженный, атмосфера к финалу все более накаляется, и последние слова его участников, обращенные к человечеству, объединяют в активном призыве зрительный зал.

Интересно работают театры «малых форм»: **Чиногерни клуб, «Семафор».** Театральные художники Чехословакии завоевывают золотые медали на международных выставках. Они стремятся освободить сцену от подробных бытовых декораций и, обращаясь к лаконичным художественным деталям, оставляют зрителю право на творческую фантазию.

Польская сцена, молчавшая все шесть долгих лет фашистской оккупации, после войны оказалась в трудных условиях. Здания многих театров были разрушены. А сейчас в Польской Народной Республике уже около 100 театров. Часть из них работает в традиционном направлении, другие — в жанрах острой пародии, гротеска и юмора.

В Польше сложилось целое поколение режиссеров яркой индивидуальности. Это Крыстына Скушанка и Ежи Красовский, создавшие в городе Нова-Хута оригинальный и смелый театр. Это Адам Ханушкевич, определивший творческий характер **Театра Повшехны.**



«Антигона и другие» П. Карваша. Сцена из спектакля. Словацкий Национальный театр. Братислава.



«Клоп» В. В. Маяковского. Сцена из спектакля. Театр сатиры. София.

Эрвин Аксер — режиссер углубленной мысли, умеющий строить психологически точные характеры и ситуации, заставлять зрителя напряженно размышлять. Актер уделяет особое внимание постановкам современных драматургических произведений. В лучшей постановке **Театра Вспулчесны** в Варшаве — спектакле Брехта «Карьера Артуро Уи» режиссер лаконично и точно выразил присущими ему приемами остроту авторских мыслей.

Интересные спектакли поставлены в **Национальном театре** в Варшаве. «История о славном воскресении господнем», где используется форма и текст традиционного мистериального действа XV в.,— яркий, праздничный спектакль, воскресивший дух народного зрелища (см. ст. «Театр в средневековой Европе»). «Слово о Якубе Шеле» по Б. Ясенскому — это современный революционный эпос на историческом материале крестьянского восстания 1846 г. Спектаклем «Баня» по Маяковскому, поставленным в 1955 г., театр открыл движение за политически острый, проблемный спектакль в Польше.

Интересно работают **Польский театр** в Варшаве и **Театр им. Ю. Словацкого** в Кракове, давшие в свое время национальному искусству замечательную плеяду актерских дарований во главе с Людвиком Сольским. Крупными событиями в театральной жизни Польши являются интересные постановки в **Театре Людовом,** в городе Нова-Хута.

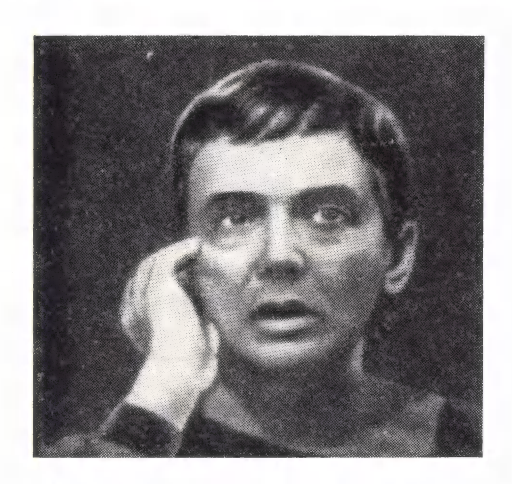
Югославия небогата сценическими традициями, но в каждой из ее национальных республик есть свои театры. В столице, Белграде, на сцене старейшего **Национального театра** (создан в 1869 г.) идут драмы, оперы и балеты. Здесь выступают замечательные актеры М. Ступица, А. Йованович, О. Миличевич и другие.

В **Югославском драматическом театре** (открыт в 1947 г.) актеры представляют различные народы Югославии — сербов, хорватов, словенцев и т. д. Такие актеры, как Л. Тадич, С. Жигон, М. Црнобори, Б. Плеша и другие, составляют гордость югославской сцены. Театр возглавляет Э. Фринци. Режиссером театра М. Беловичем поставлено более 60 спектаклей, в их числе «Дети солнца» Горького, «Клоп» Маяковского. Среди лучших в этом театре — спектакль «Откровение» (по роману современного югославского писателя Д. Чосича), пронизанный высокой гражданственностью. Заточенные фашистами в церковь жители сербского села воспринимаются как человеческий коллектив, которому пришлось держать перед жизнью ответ. Вот почему и спектакль приобретает какую-то общечеловеческую значимость, обобщенность. Каждого из жителей ждало одно и то же — приказ немца взорвать церковь и односельчан. За отказ — расстрел. Все они выдержали это испытание и погибли.

Режиссеры спектакля М. Милошевич и П. Байчетич вместе с художником М. Щербаном доверились фантазии зрителя. На сцене ни разу не появился фашист, а место действия — церковь — представлено лишь частью лестницы с изображением святого Георгия, держащего меч. Но трагедия людей, насильственно лишенных свободы, обреченных на смерть, передана в спектакле чрезвычайно остро.

Героическое и человечное на сцене югославского театра существуют в неразрывном единстве. Эта тема — одна из ведущих в жизни современного театрального искусства, независимо от общей направленности театра, независимо от того, мал или велик его коллектив.

Болгарский театр связан многими нитями с русским и советским театром. Почти целое поколение режиссеров Болгарии получило об-



М. Габор в роли Гамлета. «Гамлет» В. Шекспира. Театр им. Мадача. Будапешт.

разование в советских театральных институтах, прошло творческую школу советского театра.

Софийский Народный театр носит имя замечательного болгарского писателя и драматурга Ивана Вазова (1850—1921), чьи произведения стали основой для развития национального искусства.

Работа сегодняшнего болгарского театра самобытна. Саша Стоянов, пропагандист советской драматургии в Болгарии, Юлия Огнянова, Александр Беньяш, Боян Дановский — лучшие современные режиссеры. Творческий поиск отличает многие театральные коллективы.

Еще в годы монархо-фашистского режима (1923—1944), когда театр работал в очень тяжелых условиях, Дановский ставил пьесы советских авторов, прогрессивных авторов Германии — Б. Брехта и Э. Толлера. В самые трудные для болгарского народа годы Дановский был верным помощником Коммунистической партии Болгарии, борясь за утверждение социалистических идей средствами театра.

Возглавив в 1958 г. вновь созданный **Театр сатиры** в Софии, Дановский беспощадно сражается со всем тем, что мешает еще человеку нового мира (комедия «Тайны» в соавторстве с П. Славинским). Осуществленная Дановским постановка «Карьеры Артуро Уи» Брехта — один из самых ярких спектаклей Болгарии.

Венгерский театр, как и театры других стран социализма, участвует в строительстве социалистической культуры. Старейший в Венгрии **Национальный театр** в Будапеште, открытый еще в 1837 г., возглавили замечательный актер и режиссер Тамаш Майор и режиссер Э. Геллерт. Они поставили выдающиеся произведения отечественной и мировой классики, такие, как «Банк-бан» Й. Катоны, «Егор Булычов и другие» Горького, «Ричард III» Шекспира, «Дымное небо» и «Пьяный дождь» Й. Дарваша. В новых театрах (**«Вигсинхаз», Театр им. Мадача, Театр им. Йожефа** и др.) сформировались замечательные творческие коллективы. Здесь раскрылись дарования режиссеров нового поколения—О. Адама, И. Казана, К. Казимира и других. Венгерское актерское искусство, отличающееся богатой эмоциональной выразительностью, заражает зрителей страстно и активно. Большой любовью народа пользуются актеры Х. Гобби, М. Раткаи, Ф. Бешшеньеи, Э. Булла, К. Латабар, А. Месарош и другие.

Миклош Габор — создатель многочисленных ролей на сцене Театра им. Мадача. В «Гамлете» он раскрыл венгерскому зрителю трагедию человека, который не может вести борьбу с окружающим жестоким и несправедливым миром оружием зла и лжи. В этом мужественная честность принца Датского, выступающего против подлости и несправедливости. Совре-



«Мамаша Кураж и ее дети» Б. Брехта. Сцена из спектакля. «Берлинер ансамбль». Берлин. В роли мамаши Кураж Е. Вейгель.

менники называют М. Габора лучшим Гамлетом в истории венгерской сцены. Обладая разносторонним дарованием, актер по-своему показал вдохновенного, романтического Ромео («Ромео и Джульетта» Шекспира), беззаботного Хлестакова («Ревизор» Гоголя) и правдолюбца Власа («Дачники» Горького).

Румынский театр со времени освобождения страны сформировался в богатый актерскими дарованиями большой театральный коллектив. Хотя в Румынии каждый театр старается обрести свой творческий облик, в румынском театре существует правило приглашать на ту или иную роль актера из другого коллектива. В Бухаресте за последние годы заняли ведущее положение четыре театра: **им. Лучии Стурдзы-Буландры**, которым руководит Л. Чулей, **Национальный театр им. Й. Л. Караджале** во главе с С. Александреску, театр **«Комедия»**, который возглавил выдающийся румынский актер и режиссер Р. Белиган, и **Малый театр** во главе с Р. Пенчулеску.

Характерные черты румынской актерской школы — открытая, острая манера исполнения, музыкальность и ритмичность. Сатирически-комедийная направленность румынского искусства ощущается не только в репертуаре, в характере творчества крупнейших мастеров сцены, но и в особой атмосфере веселости, задора и жизнерадостности на сцене. Румынские комедийные актеры Г. Бирлик, Р. Белиган, А. Джугару, Э. Годяну и другие чрезвычайно изобретательны в создании образов, смелы и щедры в подборе выразительных средств. Театр «Комедия» — один из самых молодых и популярных в Румынии — прославился спектаклями «Швейк во второй мировой войне» Б. Брехта, «Тень» Е. Шварца, «Моя подружка Пикс» Я. Галана, «Заведующий отделом душ» М. Миродана.

«Берли́нер ансамбль», работающий в **Демократической Республике Германии,**— один из самых интересных театров мира. Это — детище замечательного немецкого драматурга и театрального деятеля Бертольта Брехта, который вместе с актрисой Еленой Вейгель создал в 1949 г. в Берлине коллектив актеров, посвятивших свое искусство интересам человека нового, социалистического мира. Эмблема театра — «Голубь мира» французского художника Пикассо. И не случайно первым спектаклем «Берлинер ансамбля» стала антивоенная пьеса Брехта «Мамаша Кураж и ее дети». Этот спектакль был удостоен Национальной премии, а в 1954 г. на Всемирном театральном фестивале в Париже получил первую премию.

Репертуар театра состоит главным образом из пьес его основателя. Кроме того, театр ставил «Мать» (по мотивам романа Горького), «Вассу Железнову» Горького, «Кремлевские куранты» Погодина, «Оптимистическую трагедию» Вишневского.

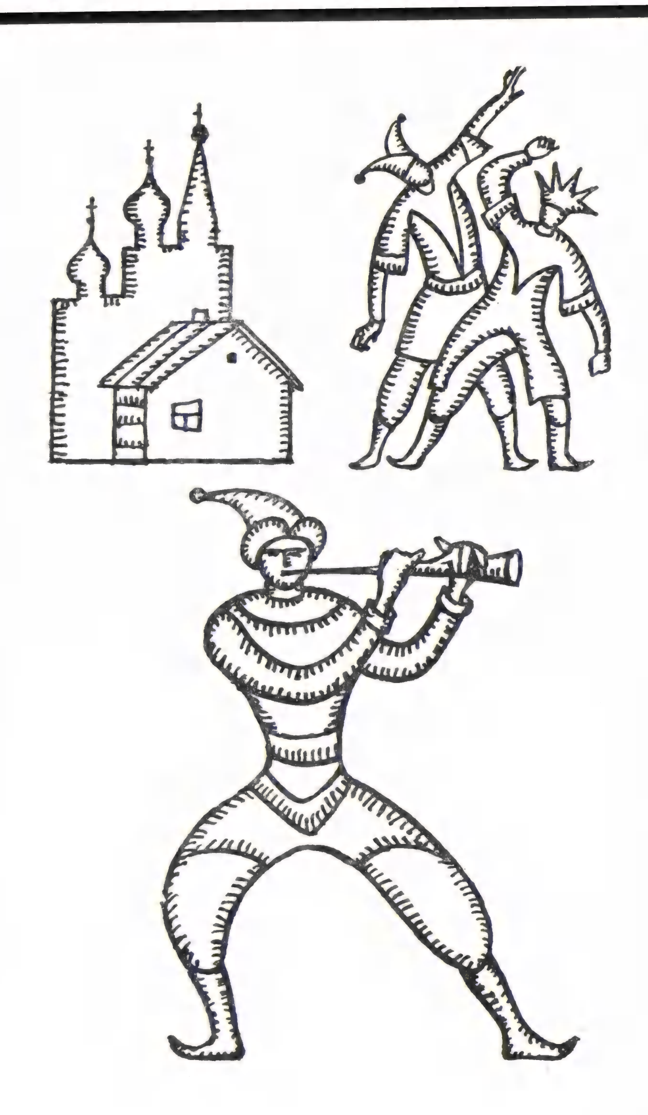
Ведущие актеры «Берлинер ансамбля»— Е. Вейгель, Э. Буш, Э. Гешоннек, А. Хурвиц, Р. Люц и другие—верны в своей работе сценическим принципам, открытым Брехтом в итоге его напряженных творческих поисков. Один из основных принципов Брехта получил наименование *эффекта отчуждения*. Он заключается в том, чтобы уметь представить зрителю хорошо знакомое, обыденное явление в ином виде — странным, непонятным, вызывающим на раздумье. Достигается эффект отчуждения самыми различными средствами: системой актерского мастерства, определенными режиссерскими приемами, оформлением, музыкой и т. д.

Коллектив «Берлинер ансамбля» стоит на позициях активного привлечения зрителя к защите гуманизма, передовых идеалов человечества.

За 20 лет в странах социалистического содружества сложилась разнообразная богатая драматургия, чутко откликающаяся на острые запросы времени. Ее создатели — талантливые драматурги Польши, Чехословакии, Румынии, Болгарии, Венгрии, Германской Демократической Республики и среди них Б. Брехт, открывший новую веху в истории мировой драматургии.

В искусстве каждой страны театр — чуткий выразитель перемен и духа времени. В европейских социалистических странах народ дождался своего театра.

■





РУССКИЙ ТЕАТР

НАРОДНЫЕ ИСТОКИ РУССКОГО ТЕАТРА

Истоки театра у славян, как и у всех народов, в древнейших обрядах (см. ст. «Древнейшие формы театральных представлений»). Так, например, славяне, охотившиеся на медведей и разводившие коз, поклонялись этим животным. И от древнейших охотничьих и скотоводческих обрядов на Руси долго оставалось ряжение медведем и козой.

Наиболее были распространены в древности обряды, посвященные солнцу. В дни зимнего солнцеворота и в пору весеннего равноденствия праздновали победу солнца над зимой. Сначала обряды имели магический смысл — люди как бы хотели помочь солнцу победить, надеясь получить потом хороший урожай. Позже эти обряды превратились в традиционные игры.

После принятия христианства в X в. многие обряды были приурочены к церковным праздникам.

Во всех этих обрядах, праздниках, играх, потехах складывалось умение скоморошить — балагурить, плясать, петь, играть на музыкальных инструментах и лицедействовать, т. е. изображать какие-то лица или существа. Появились люди, для которых скомо-

На фотографии: М. Н. Ермолова. Портрет работы В. А. Серова (деталь). 1905.

рошество стало ремеслом. Они бродили по селам и городам «ватагами», водили медведей, разыгрывали веселые импровизационные сценки, играли на свадьбах и т. д. Нередко состояли они и на службе при дворе, у бояр.



Медведь с козой забавляются. Лубок.

Эти «смехотворцы» и «гудошники» были носителями народного веселья и «глума» — сатиры. Порой скоморохи оказывались замешанными в бунтах, бывали связаны с разбойниками.

В обрядах и играх. среди пестрого репертуара скоморохов складывались первые сценки-диалоги, где уже наметились характеристики участников и простейший сюжет. Это были зародыши устных народных драм.

Но все же представления скоморохов не переросли в профессиональный театр. Для рождения театральных трупп не было условий — ведь власти преследовали скоморохов как смутьянов и бродяг. Когда же при Московском дворе устраивали **Потешный чулан** (1571) и **Потешную палату** (1613), скоморохи оказывались там в положении придворных шутов. Презрение к скоморохам воспитывала церковь, настойчиво прививая народу страх перед всеми «бесовскими играми», зрелищами, не связанными с христианской религией. Одна из царских грамот приказывала нигде «песен не петь, на позорища (т. е. на зрелища) не сходиться», ... «личины» (маски) и платье скоморошеское на себя «не накладывать», скоморохов гнать. А ослушников — бить батогами, ссылать, отлучать от церкви.

И все же продолжали жить скоморошеские представления, народный театр развивался.

РУССКИЙ ТЕАТР XVII – НАЧАЛА XVIII в.

В XVII в. сложились первые устные драмы, простые по сюжету, отражающие народные настроения. Кукольная к о м е д и я о П е т р у ш к е (его звали вначале Ванька-Рататуй) рассказывала о похождениях ловкого весельчака, не боящегося ничего на свете (см. ст. «Театр кукол»). Тиранство злых царей и гонение безвинных обличали у с т н ы е д р а м ы о ц а р е И р о д е и о ц а р е М а к с и м и л и а н е (вторая сложилась в XVIII в.). Народ создавал свои первые пьесы и о героической разбойничьей вольнице. В фольклорной «разбойничьей» драме «Л о д к а» отразились походы Ермака и восстание Разина.

«И стар и млад на улицах и площадях Московии,— как писал иностранец о 70-х годах XVII в.,— отводили душу в свободное от работы время в разбойничьих представлениях». Так продолжались скоморошеские традиции и воспитывались поколения будущих «охочих комедиантов», несколько десятилетий спустя создавших русский профессиональный театр.

На Западе католичество в средние века поддерживало театральные начинания (см. ст. «Театр в средневековой Европе»), но в русской церкви театрализованные службы оказывались редким исключением. Их темы и круг участников были узки, а их влияние на формировавшийся театр незначительным, хотя некоторые из служб были занимательными и эффектными зрелищами.

Так, «Пещное действо» рассказывало о том, как бог спас трех отроков, обреченных халдейским царем на сожжение. Среди церкви ставили бутафорскую печь. В нее халдеи (их представляли скоморохи) вводили юношей, которые пели молитвы. С потолка спускался бумажный ангел. Халдеи в испуге падали ниц, а юноши получали свободу.

Особое значение в конце XVII в. получил так называемый *школьный театр*. Его в Москву из Полоцка завез украинский монах Симеон. В этих представлениях на религиозные сюжеты, разыгрывавшихся учениками духовных школ, встречались отдельные сцены из быта и истории. К торжественным случаям **Симеон Пóлоцкий** (1629—1680) писал «стихи краесогласные», т. е. рифмованные, и добивался, чтобы студенты духовных школ, читая их перед царем, не походили на «пни неподвижные». Полоцкий был и автором первых русских литературных пьес. Он переработал в драму «Пещное действо» и библейскую притчу о блудном сыне, где показал столкновение воли детей с властью родителей, говорил о необходимости взаимного понимания и доверия.

Начиная с 1660 г. в Москве от случая к случаю ставились любительские спектакли. Так, в 1672 г. царь Алексей Михайлович, по совету боярина Артамона Матвеева (на воспитаннице которого царь незадолго перед тем женился), велел инсценировать библейскую историю, напоминающую судьбу новой царицы. Устройство торжественного спектакля было поручено **Иоганну Грéгори** — учителю и пастору из Московской Немецкой слободы. Появилась пьеса «Артаксерксово действо», в которой гуманный царь карает гордецов и возвышает смиренных. В специально выстроенном помещении ее на русском языке играли ученики немецкой школы. Царь был очарован. Этот спектакль еще несколько раз исполнялся при дворе.

Петр I хотел изменить не только образ жизни, но и психологию русского общества. Царь, по словам современника, «полагал, что в большом городе зрелища полезны», и, кроме ассамблей, маскарадов, иллюминаций, театрализованных шествий, пробовал создать общедоступный театр.

В 1702 г. в Москву пригласили немецкую странствующую труппу. Ее руководителю **И. Х. Кýнсту** поручили «робят русских», чтобы он их «комедиям всяким учил с добрым радением и со всяким откровением». Дьяки Посольского приказа, нарушая царский указ, мешали строительству «комедиальной храмины» на Красной площади, а Кунсту и актерам выговаривали «попрекательные и укорные слова».

В **театре Кунста** шли переводные немецкие пьесы, слабые, по своим сюжетам напоминавшие очень отдаленно пьесы Шекспира. Галантно-напыщенные речи благородных героев сменялись кровавыми сценами и грубыми шутками, которые отпускали, кривляясь, шуты. Но, знакомя русских зрителей с героями древних легенд и античной истории, изображая странствия, подвиги, исключительные страсти и «изысканные» чувства, театр помогал освобождаться от старозаветных, домостроевских взглядов.

Однако Петра I не удовлетворяли шутовство, напыщенность этих спектаклей. Он ждал от театра откликов на политические события. Эту задачу выполнял *школьный театр*. Так, в Московском госпитале на Яузе играли «лекарские ученики в гошпитальных палатах, перегородив их ширмами». Школьные пьесы петровского времени посвящались определенному событию и строились на чередовании монологов-рассказов, арий, хоров, живых картин. И в спектакле обычно событие не изображалось, а только объяснялось и воздавалась ему хвала. *Это был декламационный публицистический театр*. Правда, в интермедиях, вставлявшихся между актами, мелькали живые сценки, не связанные с основной темой спектакля.



Сцена из «Комедии-притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого.

Школьные спектакли шли при многих духовных школах в столице и провинции. Их участники становились потом вдохновителями люби-

тельских спектаклей, распространявшихся в России в первой половине XVIII в. с поразительной быстротой. Любительские театры завели не только при дворе. Во многих местах возникали *сарайно-рогожные* представления (показанные любителями в сараях и игранные в костюмах из рогожи). В городе организовывали спектакли мелкие чиновники, дворовые слуги.

Участники этих представлений создавали свои инсценировки рыцарских и авантюрно-любовных повестей (комедии об Индрике и Меленде, о графе Фарсоне) с запутанными судьбами героев и приключениями, бурными, яркими переживаниями и простым языком, близким к разговорному.

Так театральные зрелища входили в быт, становились потребностью русского общества, строившего в XVIII в. свою новую культуру. Даже в провинции в ту пору, по словам современника, восхищались более «зрелищем театральных представлений, нежели гонянием голубей, конскими рысканиями или травлею зайцев». Дочь Петра I, императрица Елизавета, в 1747 г. официально разрешает любительские спектакли, а позже по ее приказу из Ярославля переезжает в Петербург труппа «охочих комедиантов» во главе с Федором Волковым (см. ст. «Русский театр второй половины XVIII в. Ф. Г. Волков»). Так возникает ядро первого профессионального театра в России.

■

РУССКИЙ ТЕАТР ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII в.

Ф. Г. ВОЛКОВ

В 1750 г. в Ярославле произошло важное событие: группа молодежи, возглавляемая **Федором Григорьевичем Вóлковым** (1729—1763) организовала любительский театр. Успех был так велик, что, несмотря на недовольство духовенства, считавшего театр «бесовской забавой», на спектакли сходилось множество людей. Конечно, и до этого русским людям приходилось видеть театральные представления, любительские спектакли. Но только Ф. Г. Волкову и его товарищам: И. А. Дмитревскому, Г. Г. Волкову, Я. Д. Шумскому, А. Ф. Попову и другим— удалось создать *первый постоянно действующий профессиональный русский театр*.

Значение Волкова в истории русской культуры Белинский сравнивал с ролью Ломоносова в науке.

Родился Федор Волков в Костроме в купеческой семье. Немного знаем мы о его детстве и юности. Когда мальчику было 6 лет, умер его отец. Вскоре вся семья переехала в Ярославль. Отчим Волкова, ярославский купец Полушкин, хотел сделать из юноши купца и отправил его учиться в Москву и в Петербург. Но купца из Волкова не получилось. Больше всего его интересовал театр.

В то время уже появились русские трагедии и комедии, где поднимались важные вопросы истории и современности. Эти пьесы были написаны на уже сформировавшемся к тому времени литературном языке. Один из авторов — учитель Шляхетного (дворянского) кадетского корпуса **Александр Петрович Сумарóков** (1717—1777) ставил со своими учениками эти пьесы, пользовавшиеся большим успехом. Но молодым дворянам, готовившимся к государственной службе, не разрешалось идти в актеры.

Как-то Волков случайно попал на спектакль Шляхетного кадетского корпуса. Ставилась трагедия А. П. Сумарокова «Синав и Трувор». Волков смотрел спектакль из-за кулис: ему, купеческому сыну, вход в зал был воспрещен. Спектакль его потряс: «Я пришел в такое восхищение, что не знал, где был: на земле или на небесах. Тут родилась во мне мысль завести свой театр в Ярославле».

И вот Волков, вернувшись в Ярославль, вместе с братом и товарищами начал ставить спектакли в приспособленном для этого сарае.

Точно неизвестно, какие именно пьесы ставились в Ярославле. Но вероятнее всего это были пьесы из репертуара школьного театра — на религиозные сюжеты, со вставными интермедиями — бытовыми сценками. Могли здесь идти и инсценировки рыцарских романов, трагедии и комедии А. П. Сумарокова.

Царское правительство в это время нуждалось в постоянном профессиональном театре, который пропагандировал бы определенные политические идеи. И царица Елизавета Петровна, заинтересовавшись театром Волкова, выписала его труппу в Петербург.

Первые спектакли волковского театра при

дворе не были удачными. Однако царица выбрала трех самых талантливых из труппы — Ф. Волкова, И. Дмитревского и А. Попова — и отправила их учиться в Шляхетный корпус под начало Сумарокова. Здесь Волков обнаружил замечательное прилежание и страсть к наукам. Он изучал музыку, фехтование, немецкий, французский и латинский языки, танцы, искусство декламации и жестикуляции.

И вот, наконец, *в 1756 г. в Петербурге открылся первый профессиональный русский театр.* Во главе его стали А. П. Сумароков и Ф. Г. Волков.

Театру сначала приходилось трудно. Иногда случалось отменять спектакли из-за отсутствия средств на изготовление костюмов и декораций.

По своему направлению это был театр классицизма. Он пропагандировал идею подчинения человека долгу, а не чувствам, утверждал, что верность дворянина родине — его основная гражданская доблесть. Такая направленность театра была для того времени передовой.

В пьесах Сумарокова, которые шли в театре, доказывалось, что дворянству во все времена предназначено быть правящим классом, и поэтому оно должно отличаться всеми добродетелями. Вот почему Сумароков в своих пьесах решительно нападал на недостатки дворян. Театр, по мнению Сумарокова,— школа для дворян, и в том числе для царей — первых дворян в стране.

Классицизм подчинял игру актеров строгим правилам, требовал игры, построенной на внешне эффектных, красивых жестах, напыщенных интонациях. Волков отступал в какой-то мере от этого закона классицизма. Если герой классического театра обычно не столько переживал, сколько рассказывал о своих чувствах, то Волков стремился правдиво показать переживания героя на сцене.

К сожалению, мы очень мало знаем о том, какие именно роли Волков исполнял. Современник указывал, что артисту в равной мере удавались и трагические и комические роли. Волков играл князя Оскольда («Семира» Сумарокова), который погибает за свое отечество, подняв восстание против тирана. Роль эта требовала подлинного огня и взволнованных чувств. В балете «Прибежище добродетели» Волков играл индейца, который отказался покориться колонизаторам-европейцам и предпочел смерть рабству. В монологах Волкова звучал протест против лжи, интриг,



Ф. Г. Волков.
С портрета работы А. П. Лосенко. 1763.

деспотизма — против того, что он нередко наблюдал при дворе. Все это прокладывало путь росткам будущего реалистического театра, развивающимся в рамках искусства классицизма.

В 1763 г. в честь коронации Екатерины II Волков ставил уличный карнавал «Торжествующая Минерва». В нем были сатирические выпады против бюрократизма и казнокрадства, жестокостей крепостного права. Распоряжаясь этим карнавалом, Волков простудился и 5 апреля 1763 г. умер.

Русский театр продолжал свой путь. К тому времени появились новые талантливые драматурги и выдающиеся актеры.

В Москве в 1756 г. при университете открыли гимназию для разночинцев со специальным Классом художеств. Здесь воспитывались будущие актеры для **Театра Медóкса**, названного так по имени театрального деятеля, построившего этот театр (он находился на месте нынешнего Большого театра). Когда в 1805 г. этот театр сгорел, а Медокс разорился, в Москве, по примеру Петербурга, был учрежден императорский театр, из которого позднее возник будущий **Малый театр.**

РУССКИЙ ТЕАТР ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

Яковлев, Семенова, Щепкин, Мочалов, Мартынов

14 января 1807 г. в петербургском Большом театре царило необычайное оживление. За три часа до начала спектакля зрительный зал был набит битком. В тот день впервые шла трагедия «Димитрий Донской» известного драматурга В. А. Озерова. События далекой истории, показанные на сцене в разгар борьбы европейских народов с армиями Наполеона, будили патриотические чувства. Каждый стих, говоривший о славе русского оружия, сопровождался аплодисментами.

Трагедия была очень распространена на русской сцене в первой четверти XIX в. Русские литераторы создали немало трагедий, направленных против тирании (см. т. 11 ДЭ, раздел «Русская литература»). Так, в пьесе Ф. Ф. Иванова «Марфа Посадница, или Покорение Новгорода» (1809) народный хор прославлял политическую свободу.

Нередко антитиранические мотивы вводились в произведения, далекие от каких бы то ни было социальных тем.

Большое место в репертуаре русского театра занимали комедии. Ряд комедий создал великий писатель И. А. Крылов (см. т. 11 ДЭ, ст. «И. А. Крылов»). В «Модной лавке» (1806) он сатирически изображает дворян, их мотовство, нелепую погоню за иноземными товарами. В комедии «Урок дочкам» (1807) ловкий слуга Семен выдает себя за французского маркиза и дурачит помещичьих дочек — Феклу и Лукерью, получивших «модное образование». С симпатией рисует Крылов крепостных людей — добрых, сметливых, дорожащих народными традициями и русской речью, говорит об их любви к родине, к родному языку.

Много комедий и водевилей — маленьких, большей частью одноактных пьес с куплетами, музыкой и танцами — написал известный театральный деятель А. А. Шаховской. В комедиях и водевилях проскальзывали и сатирические мотивы. Например, герой водевиля А. И. Писарева «Забавы калифа, или Шутки на одни сутки» (1825) пел: «Везде судей ужасно много, и правосудья нет нигде».

Значительное место в репертуаре театра занимали в то время сентиментальные (чувствительные) драмы. Господствовавшее тогда в русском искусстве направление получило название с е н т и м е н т а л и з м (см. т. 11 ДЭ, ст. «Классицизм и сентиментализм»). Пользовалась известностью чувствительная драма Н. И. Ильина «Лиза, или Торжество благодарности» (1802), рассказывавшая о любви помещичьего сына Лиодора и крестьянки Лизы, которая оказалась тоже дочерью помещика. В подобных пьесах, ставившихся на сценах Москвы и Петербурга, крепостническая действительность была сильно приукрашена. Автор показывал добрых и кротких помещиков, мир и согласие между дворянами и их крепостными. Но после героев классицистических трагедий — царей и вельмож, в XVIII в. всецело владевших сценическими подмостками, — здесь действовали обыкновенные люди, говорящие простым, понятным языком.

Крупнейшими трагическими актерами начала XIX в. были **Алексей Семенович Яковлев** (1773—1817) и его партнерша **Екатерина Семеновна Семёнова** (1786—1849; см. ст. «Е. С. Семенова»). Особенным успехом пользовался Яковлев в главных ролях в трагедиях В. А. Озерова «Фингал» и «Димитрий Донской». Актер создал образы искренних, благородных, сильных духом героев: Отелло, Гамлета и других.

Возникли профессиональные театры и в провинциальных городах России.

Когда в русской драматургии появились выдающиеся творения А. С. Грибоедова «Горе от ума» и А. С. Пушкина «Борис Годунов» актерское искусство, тоже стремившееся к естественности и простоте, выдвинуло великого основоположника сценического реализма — **Михаила Семеновича Щéпкина** (1788—1863; см. ст. «М. С. Щепкин»).

До открытия крупнейших театров страны — московского **Малого** (1824) и петербургского **Александринского** (1832) — казенные драматические труппы не имели своего постоянного помещения и долгое время были вынуждены играть в разных местах. Правительство стремилось отгородить театр от общественно-политических проблем, от реальной действительности.

«ЗАЧЕМ МЫ ХОДИМ В ТЕАТР, ЗАЧЕМ МЫ ТАК ЛЮБИМ ТЕАТР? ЗАТЕМ, ЧТО ОН ОСВЕЖАЕТ НАШУ ДУШУ... МОЩНЫМИ И РАЗНООБРАЗНЫМИ ВПЕЧАТЛЕНИЯМИ... И ОТКРЫВАЕТ НАМ НОВЫЙ, ПРЕОБРАЖЕННЫЙ И ДИВНЫЙ МИР СТРАСТЕЙ И ЖИЗНИ!..»

В. Г. БЕЛИНСКИЙ

Особенно усилились цензурные строгости после поражения декабристов. Для драматических произведений в 1828 г. вводится так называемая двухступенчатая цензура: пьеса, пропущенная для печати, поступала еще и на дополнительную цензуру перед постановкой на сцене. Запрещали пьесы, в которых «прямо или косвенно порицался монархический образ правления». Цензура запретила постановку «Бориса Годунова» А. С. Пушкина (трагедия была поставлена только в 1870 г.); в искаженном виде допущены были к представлению «Горе от ума» А. С. Грибоедова и «Маскарад» М. Ю. Лермонтова. Для того чтобы правительству было легче следить за направлением театрального искусства, частных театров не разрешали. В Петербурге и Москве действовали лишь казенные театры.



Александринский театр в Петербурге. Литография. XIX в.

Но нельзя было остановить дальнейшего развития искусства. Центрами театральной жизни оставались Александринский театр в Петербурге и Малый театр в Москве. Здесь шли трагедии, романтические драмы, веселые водевили и сатирические пьесы. Зрители высоко ценили бунтарское искусство **Павла Степановича Мочáлова** (1800—1848; см. ст. «П. С. Мочалов»), герои которого напоминали образы лермонтовской поэзии. В творчестве замечательных водевильных артистов Н. О. Дюра, В. Н. Асенковой, В. И. Живокини актерская игра преодолевала условность, схематизм, шла навстречу естественности и правде.

Высокую оценку дали современники искусству замечательного актера-демократа **Александра Евстафьевича Мартынова** (1816—1860; см. ст. «А. Е. Мартынов»).

В борьбе за утверждение реалистического искусства большую роль сыграл В. Г. Белинский.

В 1836 г. в Малом и Александринском театрах был впервые поставлен «Ревизор» Н. В. Гоголя (см. т. 11 ДЭ, ст. «Н. В. Гоголь»). И хотя многие роли в обоих театрах трактовались в облегченном, водевильном плане, сам текст комедии и блестящее исполнение М. С. Щепкиным роли Городничего (Малый театр) сделали свое дело. Комедия вызвала громкие толки, стала предметом многочисленных разговоров о взятках и самодурстве властей. Не случайно один граф, посмотрев «Ревизора», сказал, что автор — враг России и что «его следует в кандалах отправить в Сибирь». Но Гоголь был врагом самодержавия и крепостничества, а не России. Характерный эпизод, рисующий громадную действенную силу «Ревизора», произошел в 1848 г. в Ростове. «Городничий Ростова, как на грех, имел тоже двойную фамилию вроде Сквозник-Дмухановского,— рассказывал актер И. И. Лавров.— При первых сценах начало его коробить; стал он озираться на публику, которая грохотала, взглядывая на своего городничего, их утеснителя. Едва кончился первый акт, как он взбежал на сцену и начал ругаться и кричать: «Как смели вы написать и представлять такой пасквиль на начальство? Я запрещаю продолжать! Не дозволю! В тюрьму всех спрячу...» Только энергичное вмешательство директора театра, поддержанного публикой, дало возможность доиграть этот спектакль.

В начале 50-х годов XIX в. на русской сцене стали появляться пьесы молодого драматурга А. Н. Островского, открывшие новую эпоху в истории отечественного театра (см. ст. «Русский театр второй половины XIX в.»).



Е. С. Семенова

«Говоря об русской трагедии, говоришь о Семеновой — и, может быть, только об ней,— писал А. С. Пушкин.— Одаренная талантом, красотою, чувством живым и верным, она образовалась сама собою».

Екатерина Семеновна Семенова — дочь крепостной крестьянки. Благодаря своему выдающемуся дарованию, трудолюбию и напряженному учению она стала «царицей русской сцены», как называл ее Пушкин.

Семенова играла на петербургской сцене с 1803 по 1826 г. Она имела необычайный успех в трагедиях Расина, Корнеля, Вольтера, Шекспира, Шиллера.

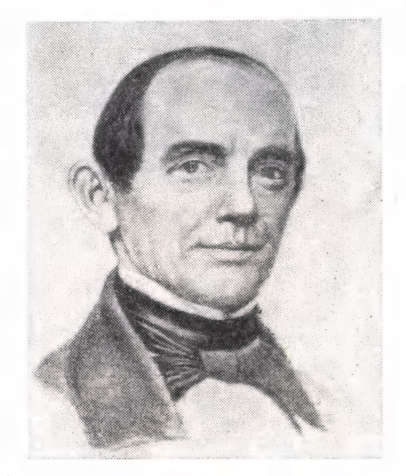


Е. С. Семенова в роли Клитемнестры. «Ифигения в Авлиде» Ж. Расина.

Главное в ролях Семеновой — героический характер, независимая личность, сила страстей, готовность пойти на смерть, но не на уступки. Самобытность творчества Семеновой, сочетание гражданского патриотического пафоса с порывами «истинного вдохновения» высоко ценили декабристы.

А. Е. Мартынов

В труппе Александринского театра Александр Евстафьевич Мартынов прослужил всю жизнь, сыграв более 600 ролей. Даже в водевилях, бессодержательных пустячках с пением и танцами, Мартынов умел создавать характеры, типы. С большим сочувствием воплощал он простых, «маленьких людей» — слуг, крестьян, бедных актеров, мелких чиновников. Мартынов часто жаловался на скудость репертуара. И с каким самозабвением работал он над ролями классических произведений, которые пусть редко, но все же доставались на его долю. Он играл Подколесина в «Женитьбе» и Хлестакова в «Ревизоре» Гоголя, Мошкина в «Холостяке» Тургенева, много ролей из репертуара Островского. Венец творческих достижений Мартынова — образ Тихона («Гроза»). В его трактовке артист приближался к тому толкованию, которое дает Добролюбов образу Тихона в знаменитой статье «Луч света в темном царстве».



А. Е. Мартынов.

Близость передовым демократическим идеям своего времени, боевой дух творчества, гуманизм, типичность созданных им характеров — все это наследие актера-реалиста Мартынова.

П. С. Мочалов

Павел Степанович Мочалов был сыном выдающегося трагического актера, выходца из крепостных, но слава его скоро затмила отцовскую.

В мрачную эпоху, наступившую после поражения декабристов, Мочалов создавал образы страстных бунтарей, призывавших не подчиняться произволу, вступать в борьбу с миром деспотизма и рабства, за свободу и утверждение достоинств человеческой личности.

27 ноября 1831 г. Мочалов первым в Москве сыграл Чацкого в «Горе от ума» Грибоедова (до того гениальная комедия была запрещена цензурой). Каждый чувствовал всю степень ненависти, которая охватывала Чацкого — Мочалова, когда он обрушивал язвительные реплики и страстные монологи против крепостничества, против всех темных сторон тогдашней России. Впервые в истории русского театра со сцены так открыто провозглашались настроения и идеи, близкие декабристам.

Выступление Мочалова в роли Гамлета в трагедии Шекспира было с восторгом встречено передовой частью общества и резко недоброжелательно — со стороны реакционных кругов.

Гамлет — Мочалов боролся не за престол; его муки и сомнения рождались не от слабости воли. Наоборот, мочаловский Гамлет был сильный и волевой человек. Идеальные представления его о мире и людях приходят в резкое противоречие с жизнью, с обманом, предательством и насилием, господствующими при дворе датского короля Клавдия. В неравной борьбе с окружающей подлостью и злом Гамлет гибнет, одерживая в глазах зрителя моральную победу.

Мочалов — актер-романтик. С огромной силой он раскрывал в ролях Отелло, Гамлета, Лира, Ромео образ человека, защищающего высокие идеалы гуманизма и справедливости. Он обладал яркой творческой фантазией, потрясающей способностью к сценическому перевоплощению.



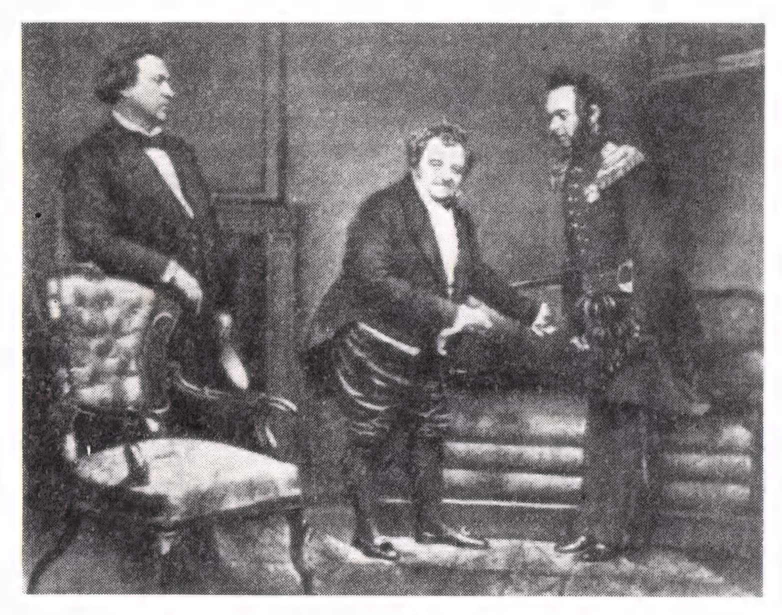
П. С. Мочалов в роли Фингала. «Фингал» В. А. Озерова.

М. С. Щепкин

«Щепкин и Мочалов — без сомнения два лучших артиста изо всех виденных мною в продолжение 35 лет и на протяжении всей Европы. Оба принадлежат к тем намекам на сокровенные силы и возможности русской натуры, которые делают незыблемой нашу веру в будущность России»,— писал Герцен.

«Он был великий артист, артист по призванию и по труду. Он создал правду на русской сцене...» — так сказал Герцен про Михаила Семеновича Щепкина.

Щепкин родился в семье крепостного. Семнадцати лет он вступил в профессиональную театральную труппу в Курске и скоро стал известным актером провинциальной сцены. Слух о нем достиг Петербурга и Москвы. Зрители, высоко оценившие талант артиста, три года собирали огромную по тому времени сумму и выкупили его из крепостной неволи.



М. С. Щепкин в роли Фамусова. «Горе от ума» А. С. Грибоедова.

В 1823 г. начинается творческая жизнь Щепкина на сцене Малого театра, составляющего гордость отечественной культуры.

Создавая сценические образы ненавистных ему крепостников и крючкотворов-чиновников, великий артист заставлял зрителей смеяться над их ничтожеством, спесью и содрогаться от их бездушия и низости. В роли Фамусова («Горе от ума» Грибоедова) и Городничего («Ревизор» Гоголя) Щепкин по существу обличал весь самодержавно-крепостнический строй.

Совсем иначе артист воссоздавал образы людей из народа, стремясь «заинтересовать зрителя судьбою простого человека» (Белинский). Глубокое сочувствие вызывали его герои — старый, одинокий моряк Симон (водевиль Соважа и Делурье «Матрос») и бескорыстный Жакар, который изобрел новый станок для облегчения труда ткачей («Жакардов станок» Фурнье). Гимн труду и труженикам, их «мозолистым рукам», произносимый Жакаром — Щепкиным, находил горячий отклик в зрительном зале.

Щепкин был выдающимся исполнителем классических ролей драматургии Мольера и Шекспира. Он страстно любил театр и свою профессию. «Театр для актера — храм,— говорил он.— Это его святилище!»

Щепкин считал, что искусство должно быть связано с жизнью, понятно и доступно народу — подлинному его ценителю. Он постоянно гастролировал в разных городах России.

Щепкин провозгласил, что *естественность, простота и правда — закон сценического искусства*, боролся с напыщенной манерой игры, распространенной в то время в русском театре. Для великого артиста главным было не внешнее поведение героя, а раскрытие его внутренних переживаний. Эта реалистическая позиция Щепкина дала новое направление развитию театра.

Громадная сила щепкинского реализма оказала воздействие на многих представителей русского театрального искусства.

РУССКИЙ ТЕАТР ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

Щепкин, Пров Садовский, Сергей Васильев, Никулина-Косицкая, Михаил Садовский, Ольга Садовская, Федотова, Горев, Южин, Ермолова, Самойлов, Мартынов, Павел Васильев, Давыдов, Варламов, Савина, Стрепетова

Театр второй половины XIX в., отражая глубокие социальные процессы, которые происходили в стране, обнажал многие темные стороны русской действительности. Выдающиеся русские драматурги в целом ряде пьес подводили зрителей к мысли о необходимости общественного переустройства. Первым среди них был А. Н. Островский (см. т. 11 ДЭ, ст. «А. Н. Островский»).

Примерно за четверть столетия — с начала 50-х годов до 1886 г. (год смерти писателя) — Островский опубликовал около 50 пьес. В них заключена целая эпоха русской жизни. Герои пьес Островского, собранные вместе, могли

населить небольшой город, где жили бы представители всех классов и сословий тогдашней России. В индивидуальных характерах и судьбах жителей этого «города Островского» отразились характеры и судьбы тысяч и тысяч людей всех больших и малых городов Российской империи. Эти выхваченные из гущи жизни герои требовали для своего сценического воплощения актеров нового типа, актеров, которые не только глубоко и верно передают человеческие чувства и страсти, остро чувствуют пульс современности, но и показывают, как формирует человеческие характеры сама социальная среда, бытовой уклад.

Драматургия Островского оказала решающее влияние на реформу русской сцены. Русские писатели И. С. Тургенев, А. В. Сухово-Кобылин, А. К. Толстой, Л. Н. Толстой (см. т. 11 ДЭ, статьи раздела «Литература второй половины XIX в.») тоже вели отечественный театр *по пути правды*, по пути *критического реализма*.

Первыми давали сценическую жизнь пьесам выдающихся русских драматургов, лучшим произведениям западноевропейских писателей Малый театр в Москве, Александринский — в Петербурге. Здесь играли многие прославленные русские артисты, чьи имена никогда не исчезнут из истории сценического искусства. Значит ли это, что в Малом и Александринском театрах не было плохих актеров, устаревших, реакционных или просто плохих спектаклей? Нет, не значит.

В зале Малого и особенно Александринского театра, кроме зрителей-разночинцев и демократов, сидели на самых лучших местах важные сановники, богатые купцы. Они искали в театре приятного времяпрепровождения, а не «бунтарских идей». Театр вынужден был с этим считаться, идя на уступки и компромиссы. Да к тому же и Малый и Александринский театры были императорскими и подчинялись чиновникам из Дирекции императорских театров, равнодушным к искусству, озабоченным лишь тем, чтобы на столичные сцены не проникали «крамольные» произведения, подрывающие устои самодержавного государства.

Но подлинное лицо столичных театров определяли не плохие пьесы и не слабая старомодная игра отдельных актеров, а то лучшее, что отвечало устремлениям ведущих, талантливых актеров, передовой публики и критики.

Особенно велики заслуги перед русским обществом у **Малого театра.** «Второй московский университет» — так его называли современники. И это было справедливо. Малый театр имел громадное просветительское значение, он нес в общество освободительные идеи своего века. Репертуар Малого театра шире, чем какого-либо другого, включал произведения передовой реалистической драматургии. В его труппе ведущей была большая сплоченная группа замечательных артистов-реалистов.

Михаил Семенович Щéпкин до смерти (1863) оставался ведущим артистом труппы Малого театра (см. ст. «М. С. Щепкин»). К его прежним ролям прибавились в это время новые — не менее значительные: старый барон в «Скупом рыцаре» Пушкина, тургеневские Мошкин и Кузовкин («Холостяк» и «Нахлебник»), несколько ролей в пьесах А. Н. Островского, среди них Любим Торцов («Бедность не порок») и Большов («Свои люди — сочтемся»). Но в исполнении ролей Островского у Щепкина и его непосредственных учеников — С. В. Шумского, И. В. Самарина, Н. В. Медведевой поначалу проявилось недостаточное знание бытового уклада тех слоев городского населения, которые писатель впервые вывел на сцену.



О. О. Садовская и М. П. Садовский в пьесе «Волки и овцы» А. Н. Островского. Малый театр. Москва.

Впоследствии, в 60-х и 70-х годах, Шумский, Самарин и Медведева создали на сцене Малого театра ряд совершенных по мастерству образов в пьесах Островского.

Однако в 50-е годы главными пропагандистами и несравненными воплотителями ролей Островского были актеры другой группы. Она сплотилась в тот знаменательный день, когда зрители Малого театра — на премьере пьесы «Не в свои сани не садись» (1853) — впервые приветствовали драматургию Островского.

Во главе этой группы стоял великий артист, один из создателей сценического реализма в России — **Пров Михайлович Садо́вский** (1818—1872; см. ст. «П. М. Садовский»).

Рядом с ним творили другие талантливые актеры — **Сергей Васильевич Васи́льев** (1827—1862) и **Любовь Павловна Нику́лина-Коси́цкая** (1827—1868), прозванная за пламенный артистический темперамент «Мочаловым в юбке». Их главные актерские достижения связаны с первой постановкой «Грозы» на сцене Малого театра (1859). Васильев создал в этой лучшей пьесе Островского глубоко трагический образ Тихона. Косицкая же была первой в Москве выдающейся исполнительницей роли Катерины — сильной духом, не покорившейся «темному царству» русской женщины.

Верными продолжателями Прова Садовского в искусстве были его сын **Михаил Провович Садо́вский** (1847—1910) и жена сына **Ольга Осиповна Садо́вская** (1849—1919) — актеры удивительно точного бытового и социального рисунка. «Архигениальная актриса», как называл Садовскую Шаляпин, всю жизнь играла роли старух, но ни в одной роли она не повторилась. Ее художественное перевоплощение происходило не при помощи ухищрений грима и костюмировки. Актриса обладала даром душевного слияния с воплощаемым характером. Всех трех Садовских отличала особенно богатая и разнообразная сценическая речь.

Рядом с актерами школы Садовских, в ансамбле с ними, играли и артисты, в чьем искусстве преобладало героико-романтическое начало. **Гликерия Николаевна Федо́това** (1846—1925), **Федор Петрович Го́рев** (1850—1910), **Александр Иванович Ю́жин** (1857—1927), при всем своеобразии их дарований, во многих трагедийных и драматических ролях развивали *героико-романтическую линию* в искусстве Малого театра. Величайшей представительницей этого направления была трагическая артистка **Мария Николаевна Ермо́лова** (1853—1928), создательница образов героинь, сильных духом, преисполненных порывом к свободе (см. ст. «М. Н. Ермолова»). Она была любимой артисткой революционно и демократически настроенных зрителей (особенно студентов), чувствовавших в ее творчестве призыв к революции.

В петербургском **Александринском театре**, который был ближе ко двору и казенной Дирекции императорских театров, старое, отживающее искусство держалось более цепко. Тем не менее новое не прошло мимо его сцены, хотя и коснулось ее ведущих актеров по-разному.

Одним из наиболее прославленных мастеров Александринского театра был **Василий Васильевич Само́йлов** (1813—1887). Современники прозвали его «Протеем» — по имени мифологического божества, способного принимать любой облик. Самойлов играл роли самого разного плана — комические и трагические, героические и бытовые. В новой роли зрители порой не узнавали актера. Талантливый рисовальщик, он умел гримом и костюмом до неузнаваемости преобразить свою внешность, менял выговор, походку. Играя, как тогда говорили, «костюмные» роли в исторических пьесах, он проявлял большой интерес к достоверности внешнего облика своих героев. В современных ролях он стремился к бытовой точности деталей. Все это — реалистические тенденции. Но строить сложные характеры, проникать глубоко в душу героя Самойлов не умел.



В. Н. Давыдов в роли Городничего. «Ревизор» Н. В. Гоголя. Александринский театр. Петербург.



М. Г. Савина.

Значительное место в истории русского театра конца XIX в. принадлежит актрисам, игравшим в Александринском театре,— **Марии Гавриловне Са́виной** (1854—1915) и **Пелагее Антипьевне Стре́петовой** (1850—1903). Их дарования и судьбы были очень различны. Савина, вступившая в труппу Александринского театра в 1874 г., вскоре стала играть первые роли юных героинь, за внешней хрупкостью таящих сильную волю и оригинальный характер. Искусство актрисы всегда отличалось тонкостью, изысканностью мастерства, филигранной отделкой деталей. Савину называли «артисткой Тургенева», ее лучшими ролями были Верочка и Наталия Петровна («Месяц в деревне»).

Великолепную характеристику Стрепетовой дал ее любимый драматург Островский: «Как природный талант это явление редкое, феноменальное... Ее среда — женщины низшего и

В этом непревзойденным мастером был другой артист Александринского театра — **Александр Евстафьевич Марты́нов** (см. ст. «А. Е. Мартынов»). Вызывая чувство глубокого сострадания к своим героям —«маленьким людям», Мартынов вместе с тем умел быть беспощадным обличителем тогда, когда рисовал образы самодуров и притеснителей. Комическое в даровании Мартынова было неотделимо от драматического, трагического. Щепкинская школа и школа Садовского сливались в его искусстве в единый и прочный сплав.

Артист **Павел Васильевич Васи́льев** (1832—1879) долго играл в провинциальных театрах. Художник большого дарования, он унаследовал не только роли Мартынова, но и многие особенности его игры, например умение вызвать глубокое сочувствие зрителей к жертвам общественного строя и косного жизненного уклада. Линию Мартынова—Васильева в последней четверти XIX в. продолжили два актера. Первый — **Владимир Николаевич Давы́дов** (1849—1925), соединявший великолепный артистический талант с неповторимым мастерством; он воплотил на сцене образы Фамусова, Городничего, Расплюева, многих героев Островского. Второй — **Константин Александрович Варла́мов** (1848—1915) — актер могучего, стихийного дарования, способный подчас в одной и той же роли вызывать гомерический смех и горячие слезы публики.



П. А. Стрепетова.
Портрет работы Н. А. Ярошенко. 1884.

среднего классов; ее пафос — простые, сильные страсти». Лучшие роли Стрепетовой — Катерина в «Грозе» Островского и крестьянка Лизавета в «Горькой судьбине» А. Ф. Писемского. Демократические позиции артистки привели ее к резкому конфликту с дирекцией, и она покинула сцену Александринского театра.

Из-за монополии императорских театров столичные зрители не имели возможности знакомиться со многими талантливыми артистами провинции.

В Москве в 60-е и 70-е годы появляется несколько театральных кружков при всевозможных клубах. Наиболее художественно значимый из них — **Театр Артистического кружка**, возглавлявшийся А. Н. Островским. В этом театре играли многие выдающиеся артисты Малого театра и провинции. В 70-е годы в Москве возникают временные, так называемые **Народные и Общедоступные театры**. Они существовали сравнительно недолго. Театральные чиновники всячески мешали созданию новых театров.

И все-таки благодаря усилиям передовых кругов России в 1882 г. государственная театральная монополия рухнула. В Москве и Петербурге начинают появляться различные частные театры, крупнейший из них — **Театр Ф. А. Корша.**

После убийства в 1881 г. царя Александра II революционерами-народовольцами тяжелая обстановка сложилась во всех сферах русской жизни. Новые значительные драматургические произведения почти не получали доступа на сцену. А такие ранее написанные пьесы, как «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого, «Власть тьмы» Л. Н. Толстого, «Дело» и «Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина, комедии Н. Г. Чернышевского, продолжали (которое уж десятилетие!) оставаться под цензурным запретом. На смену Островскому пришла группа писателей, далеких от настоящего искусства, от серьезных проблем. Их драматургические поделки не могли удовлетворить ни актеров, ни зрителей.

В русских театрах, даже лучших, ни ансамбля, ни режиссерской культуры не существовало. Театр нуждался в коренной реформе. Уже в самые последние годы XIX в. начинается новый исторический этап в жизни России и русского театра (см. ст. «Русский театр конца XIX — начала XX в.»). Пролетарский период освободительного движения вызвал к жизни новое искусство.



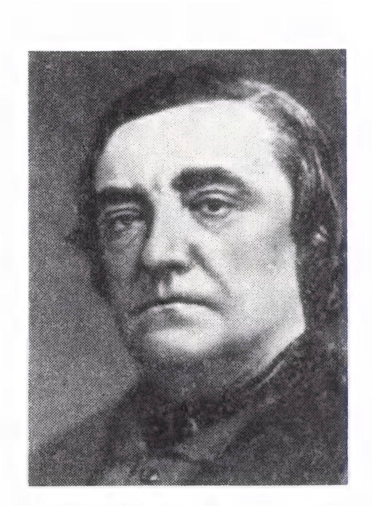
П. М. Садовский

«Лучшими, задушевными его ролями остаются, бесспорно, мастерские типы гоголевских комедий»,— отмечал один из современников. Самые удачные из них — Подколесин в «Женитьбе» и Осип в «Ревизоре». Но в последние два десятилетия жизни Прова Михайловича Садовского самым близким ему драматургом и искренним другом его стал А. Н. Островский.

Глубоко различны между собой созданные Садовским сценические образы в пьесах великого русского драматурга Островского. Как, например, непохожи друг на друга два мошенника Большов и Подхалюзин («Свои люди — сочтемся»)! Садовский играл озлобленного крепостника Мамаева («На всякого мудреца довольно простоты») и широкого, безудержного в своих чувствах Краснова («Грех да беда на кого не живет»), самодура Дикого («Гроза»), честного и благородного Любима Торцова, спившегося из-за горькой жизни («Бедность — не порок»), народного героя Минина («Козьма Захарьич Минин-Сухорук») и деспота-воеводу Шалыгина («Воевода»).

Садовский почти не пользовался средствами внешнего перевоплощения — париком, гримом. Нет, перевоплощался он сам, его душа, жившая мыслями и страстями героя. А отсюда уже шло и поразительное изменение выражения лица, осанки, фигуры, всего внешнего облика. Садовский владел удивительным богатством интонаций сценической речи, великолепно передававших не только все оттенки переживаний и настроений, но и национальность своего героя, и принадлежность его к тому или иному сословию.

Кого бы ни играл Пров Садовский — обличаемого или обличителя,— объективно его искусство было всегда на стороне правды, всегда воспринималось современниками как горячая защита обездоленных и гневная отповедь притеснителям-самодурам.



П. М. Садовский.

РУССКИЙ ТЕАТР КОНЦА XIX—НАЧАЛА XX в.

Комиссаржевская, Ленский, Немирович-Данченко, Станиславский, Мейерхольд

Русский театр к концу XIX в. переживал упадок. Русское искусство, по словам Вл. И. Немировича-Данченко, стало «неподвижным, как броненосец, облепленный ракушками от долгого стояния в бухте». Новому, свежему и жизненному искусству приходилось с большим трудом пробивать себе дорогу. Царские чиновники не хотели допустить, чтобы дела императорских театров решались самими людьми искусства, чтобы в театре велись смелые поиски и со сцены звучали правдивые речи о современности.

Когда в 1896 г. появилась одна из самых мудрых и поэтичных пьес в мировой драматургии — «Чайка» А. П. Чехова и Александринский театр рискнул поставить ее, пьесу ждал жестокий и несправедливый провал. Ее не оценили по-настоящему ни актеры, ни публика, которая пришла в театр развлекаться.

Только одна актриса в этом спектакле — **Вера Федоровна Комиссаржéвская** (1864—1910) поняла замысел Чехова. Ее потом называли «чайкой русской сцены» — так похожа она была на чеховскую героиню Нину Заречную, нежную и стойкую девушку, рвущуюся из пошлой обывательской среды к большому искусству. И, как чеховская «чайка», Комиссаржевская оказалась чужой для александринской сцены. Эта маленькая, хрупкая женщина с лучистыми глазами и проникновенным голосом обладала огромной властью над зрителями. «Развернутое ветром знамя» — так писал о Комиссаржевской поэт А. А. Блок. Она показывала в своих ролях драму женской судьбы в несправедливом мире, бунт женщины, ее борьбу за человеческие права. Комиссаржевская играла главным образом своих современниц, зажигая зрителей таким чувством сострадания и протеста, таким порывом к свободе, которым было тесно в стенах императорского театра. И Комиссаржевская отправилась в скитания по провинции, мечтая о новом, свободном театре.



А. П. Чехов (в центре) читает «Чайку» артистам Московского Художественного театра. 1898. Слева от Чехова К. С. Станиславский и О. Л. Книппер-Чехова, справа—М. П. Лилина. Стоит первый слева Вл. И. Немирович-Данченко, сидит первый справа Вс. Э. Мейерхольд.

На рубеже веков крупнейшим театральным деятелем был **Александр Павлович Ле́нский** (1847—1908) — актер Малого театра, режиссер, педагог, художник. Он стремился внести в репертуар свежие и смелые современные пьесы, но их постоянно запрещали. Он по-новому воспитывал актерскую молодежь, приучая ее к естественной, продуманной и слаженной игре, к ансамблю, однако и педагогической его работе мешали театральные чиновники.

Ленскому особенно удавались спектакли-сказки, где нужна богатая режиссерская фантазия. «Снегурочка» Островского, поставленная в 1900 г., стала у Ленского поэтичной, праздничной, настоящей весенней сказкой. Ленский тонко чувствовал красоту русской природы, прелесть русской сказки, будь то духи леса или крестьяне-берендеи. К их судьбам и чувствам относились в спектакле всерьез, и оттого «Снегурочка» у Ленского получилась не просто эффектным зрелищем, а лиричной и трогательной драмой.

Ленский любил ставить спектакли яркие, красочные, с музыкой, искал новую технику сцены, а ему не давали оформить спектакль так, как было задумано. Изнурительная борьба подорвала его силы, он сгорел в ней, осуществив лишь часть своих планов.

Для нового искусства нужен был иной, независимый от произвола царской администрации театр. Такой театр возник в Москве, и его символом, до наших дней сохранившимся на его занавесе, стала чеховская «Чайка». Это был **Московский Художественный театр.**

История театра началась так. В 1897 г. встретились, чтобы вместе обсудить, как организовать новый театр, два прежде незнакомых, но известных в театральной Москве человека. Это были драматург, педагог, критик **Владимир Иванович Немиро́вич-Да́нченко** (1858—1943) и театральный любитель, актер и режиссер **Константин Сергеевич Станисла́вский** (1863—1938). Восемнадцать часов продолжалась их первая беседа, где были намечены реформы всех частей театра. «Программа начинающегося дела была революционна», — писал Станиславский. Они решили, что это будет театр коллективного творчества, где важно все, где «поэт, артист, художник, портной, рабочий — служат одной цели, поставленной поэтом в основу пьесы». И, подобно дирижеру в симфоническом оркестре или полководцу в армии, руководить всем сложным театральным хозяйством и его направлением будет режиссер. *В России режиссерское искусство началось с Московского Художественного театра.*

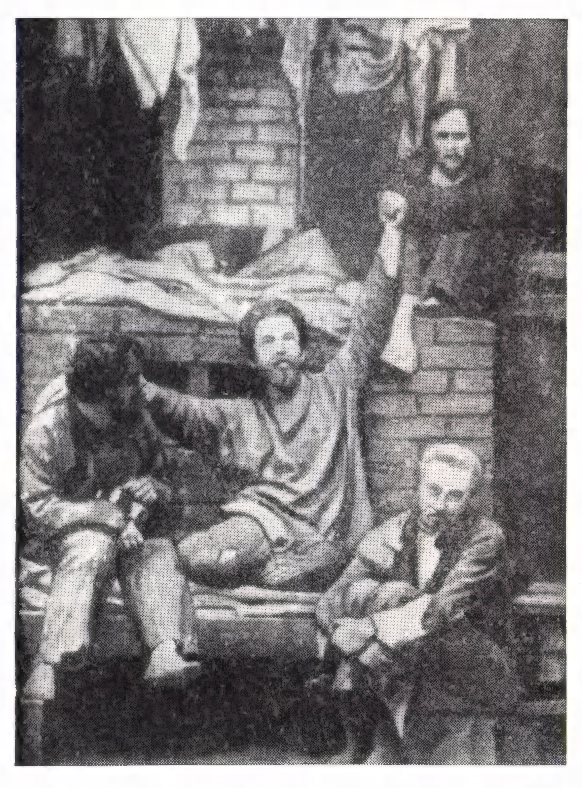


В. Ф. Комиссаржевская в роли Нины Заречной. «Чайка» А. П. Чехова.

Свою труппу Станиславский и Немирович-Данченко подбирали придирчиво. Они создавали коллектив единомышленников, замечательных людей, любящих искусство. Каждый из актеров МХТ мог бы возглавить любую труппу мира — будь то сам К. С. Станиславский, О. Л. Книппер-Чехова, И. М. Москвин, М. П. Лилина, В. И. Качалов, Л. М. Леонидов.

Репертуар МХТ вбирал в себя лучшие пьесы мировой драматургии — от Шекспира до Ибсена, от Грибоедова до Горького. Не было еще в России, да и в Европе того времени, театра с таким высоким и богатым репертуаром. МХТ заговорил на новом сценическом языке. Актеры МХТ учились простоте и благородной сдержанности, учились внутренне наполнять и оправдывать каждое слово, жест, интонацию, учились держаться на сцене так, словно зала не было. Зрители увидели жизнь, знакомую до мелочей, с обычными людьми, с теми вещами, которыми постоянно были окружены.

В массовых сценах появлялась не безликая, серая толпа, а множество совершенно разных людей с яркими национальными приметами — будь то древние римляне или русские крестьяне.



Сцена из пьесы «На дне» М. Горького. Московский Художественный театр. Сатин — К. С. Станиславский (*в центре*), Барон — В. И. Качалов (*справа*). 1902.

Каждая деталь обстановки подбиралась тщательно; МХТ учился у самой жизни. Когда зрители видели на сцене людей «дна» («На дне» Горького), им делалось страшно от того, что где-то рядом существует такая жизнь. А потом оказывалось, что в этих босяках живы человеческие чувства, бунтарство, протест, гордость. И когда среди них звучали речи в защиту человека, в защиту свободы, эти речи в накаленное предреволюционное время, в 900-е годы, принимались зрителями как призыв к борьбе за человеческие права.

Почти каждый спектакль МХТ воспринимался как событие и художественного и общественного значения. Каждый новый спектакль был особым, не похожим на другой.

Русская театральная жизнь в это время стала богатой и разнообразной. Незадолго перед революцией, в 1904 г., В. Ф. Комиссаржевская создала в Петербурге свой театр, ставший выразителем романтических и бунтарских настроений. Во время революции на представлениях пьес Горького в **Театре Комиссаржевской** вспыхивали настоящие демонстрации.

Всеволод Эмильевич Мейерхо́льд (1874—1940) (см. ст. «Путь советского театра»), вышедший из стен МХТ, работал с разными труппами, развивал так называемый условный театр. Условный театр будто заключал со зрителем договор: мы не станем обманывать тебя и не будем скрывать, что ты в театре; наоборот, мы это подчеркнем, покажем зрелище немного странное, даже фантастическое, но мысль в нем будет такая же большая и важная, и ты поверишь ей, как спектаклю в любом другом театре, как поверишь таким же большим мыслям, рассказанным на языке сказки.

С приближением революции сильнее становилось стремление к яркому, романтическому искусству, способному показывать высокую трагедию, воспевать подвиги и рассказывать о чудесном. Такое искусство создавалось в **Камерном театре** режиссером **Александром Яковлевичем Таи́ровым** (см. раздел «Советский театр»), в студии режиссера **Федора Федоровича Комиссарже́вского** (1882—1954) и др.

Многие театры стремились создавать правдивое, жизненное искусство, быть открытыми для народа. Но для этого нужны были другие общественные условия, другой зритель. Это оказалось возможным после Октябрьской революции.

ВЫДАЮЩИЕСЯ АКТЕРЫ НАРОДОВ РОССИИ

Развитие искусства народов России встречало глубокую поддержку и сочувствие лучших деятелей русской и национальной культуры. «Национальный театр есть признак совершеннолетия нации, так же как и академии, университеты, музеи. Иметь свой родной театр и гордиться им желает всякий народ, всякое племя»,— писал А. Н. Островский.

На опыт реалистического русского театра и русских мастеров сцены опирались многие деятели национального искусства (см. статьи раздела «Русский театр»).

Основоположник армянского театра нового времени актер и режиссер **Георг Чмшкя́н** (1837—1915) требовал, подобно М. Щепкину и А. Мартынову, простой, естественной, искренней игры (см. статьи «М. С. Щепкин» и «А. Е. Мартынов»). Он отказался от искусственной декламации, ложного пафоса, принятых в то время на сцене при исполнении исторических трагедий.

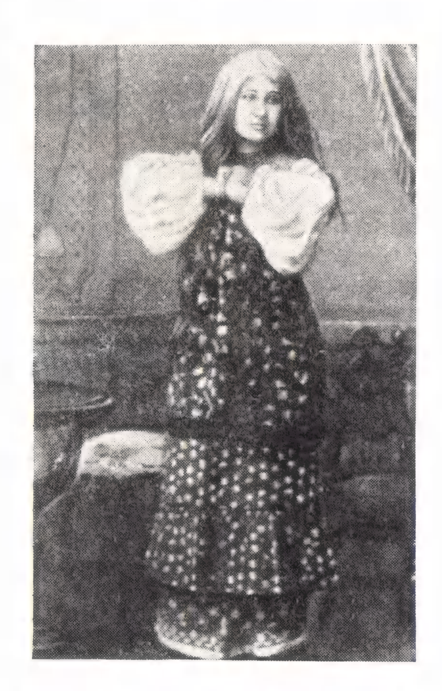
Выдающийся грузинский актер **Васо Абаши́дзе** (1854—1926), создавший галерею разоблачительных образов купцов и игравший с успехом Городничего, Фамусова, Хлестакова, считал, что истинные учителя драматического искусства — жизнь, практика, наблюдение. Актер должен знать все: «как начальник говорит с подчиненным, подчиненный с начальником, как держится сановник, богач, бедняк и как другие обращаются с ними. Как страдает голодный и как доволен сытый».

Азербайджанский актер **Джангир Зейна́лов** (1865—1918) призывал актеров быть воспитателями народа. Играя жадных купцов, чванливых феодалов, ловких шарлатанов в пьесах первых азербайджанских драматургов, Зейналов достигал яркой обличительной остроты и реалистической убедительности.

«Мать латышского театра» **Берта Ру́мниеце** (1865—1953) создала незабываемые образы женщин из народа. Разносторонние знания, высокую культуру и мастерство сценической речи принес в латышский театр артист **Екаб Ду́бур** (1866—1916).

Представителями романтического направления были преимущественно исполнители трагедийных и драматических ролей. Тему противоречия между мечтой и действительностью, особенно волновавшую молодежь предреволюционных лет, раскрывал в своих сценических образах армянский трагик **Петрос Адамя́н** (1849—1896). Играя Гамлета, Дон Карлоса, Уриэля Акосту, Жадова, он выражал страстный протест против гнета и насилия, стремление к свободе. На армянской сцене рядом с Адамяном актриса **Сирану́йш** (1857—1932; настоящее имя и фамилия — Меробе Кантарджян) показывала бесправие женщин в буржуазном обществе (Гедда Габлер в одноименной пьесе Ибсена и др.).

Романтическую школу в грузинском театре представлял **Владимир Але́кси-Месхишви́ли** (1857—1920). Его искусству были близки идеи национально-освободительного движения 90-х годов. Его сценические герои — Гамлет, Ромео, Незнамов — протестовали против гнета реакции, защищали права человека. Даже играя



М. К. Заньковецкая в пьесе «Пока солнце взойдет, роса очи выест» М. Л. Кропивницкого.



В. Алекси-Месхишвили в пьесе «Родина» Д. Эристави.



Б. Румниеце в пьесе «Люди, живущие во мраке» В. Розенова.

роль Расплюева в «Свадьбе Кречинского» Сухово-Кобылина, Алекси-Месхишвили заставлял зрителей «взглянуть в темную душу искалеченного человека».

Азербайджанский трагик **Гусейн Араблинский** (1881—1919) утверждал в своем творчестве антикрепостнические, антирелигиозные идеи; он играл людей, протестующих против феодальных порядков (героев пьес Н. Везирова, А. Ахвердова).

Реалистические и романтические черты сочетали в своем искусстве актеры разных национальных театров. Армянский актер **Ованес Абелян** (1865—1936), играя роли Отелло, короля Лира, капиталиста Элизбарова («Из-за чести» А. Ширванзаде), выражал передовые устремления своего времени с огромной силой и эмоциональным порывом.

Одухотворенная игра **Марии Константиновны Заньковецкой** (1860—1934), которую называли «украинской Ермоловой», была неразрывно связана с защитой интересов народа. Заньковецкая создала глубоко драматичные образы украинских женщин, раскрыла их горькую участь и не сломленный страданиями дух (Харитина в «Батрачке» — пьесе драматурга и актера И. Карпенко-Карого, Наталья в пьесе П. Мирного «Лимеривна»). А сыгранные ею роли украинских девушек (Наталка в «Наталке-Полтавке» И. Котляревского и др.) отличались светлой жизнерадостностью, грацией и обаянием.

Горячо, взволнованно играл **Николай Карпович Садовский** (1856—1933) героические роли Назара Стодоли, Богдана Хмельницкого, Саввы Чалого в одноименных пьесах Т. Шевченко, М. Старицкого, И. Карпенко-Карого. Всю любовь к родной земле, своему народу вкладывал он в них. И в то же время острой обличительности был полон образ Городничего. Украинские актеры, как и многие основоположники сценического искусства народов СССР, высоко ценили общественную роль театра. «Сцена была для меня той трибуной, с которой мы выступали на защиту простого народа»,— говорил выдающийся актер-реалист **Панас Карпович Саксаганский** (1859—1940).

В начале 90-х годов в театрах народов России развивается режиссерское искусство. Г. Петросян, О. Севумян в армянском театре, украинские актеры, режиссеры и драматурги М. Кропивницкий, И. Карпенко-Карый, А. Миерлаук на латышской сцене, А. Вийра на эстонской и другие мастера выдвигали требования ансамблевости, т. е. слитности всех элементов театрального зрелища с игрой исполнителей. Они ставили целью выявить в спектакле главную идею и найти ее выразительное художественное решение.

Передовые художники народов царской России глубоко сочувствовали революционному движению и участвовали в нем. Алекси-Месхишвили откликнулся на революцию 1905 г. Он читал перед рабочими революционные стихи, выступал на баррикадах. Спектакли Кутаисского театра, которым он руководил, превращались в пламенные митинги. Со страстной силой зазвучал в его спектаклях протест против социальной несправедливости («Кай Гракх» В. Монти, «Ткачи» Г. Гауптмана).

Грузинские, армянские, украинские, белорусские актеры выступали в селах, на заводах, в шахтах. В Тифлисе и Баку открывались театры, ставившие спектакли для широких масс, возникали любительские труппы в среде рабочих («Гамийет» в Азербайджане, «Авчальская аудитория» в Грузии, «Аусеклис» в Латвии).

Передовые художники национальной сцены опирались на опыт русской культуры, литературы и искусства, тесно связанных с освободительным движением в России.

В годы революционного подъема появилось несколько спектаклей, отражающих борьбу рабочего класса («Стачка» А. Вардавяна в армянском театре, «Медный рудник» С. Мусеви в азербайджанском и др.).

Но реакционные круги всячески препятствовали развитию передового искусства и порой подчиняли тех или иных художников своему влиянию. Кризис театрального искусства особенно усилился с господством буржуазных националистов, временно захвативших власть (1917—1920). Они беспощадно подавляли передовые устремления народа, уничтожали лучших представителей интеллигенции. Был убит замечательный азербайджанский актер Гусейн Араблинский, многие талантливые артисты не могли выступать на сцене.

Только в Советской стране, где освобожденное искусство стало принадлежать свободному народу, таланты художников национальной сцены обрели возможность для всестороннего расцвета (см. ст. «Мастера советских национальных театров»).

■





СОВЕТСКИЙ ТЕАТР

ПУТЬ СОВЕТСКОГО ТЕАТРА

НОВЫЙ ЗРИТЕЛЬ И НОВЫЙ ТЕАТР

Спектакль существует только в тот момент, когда он создается на глазах у зрителей. Театру далеко не безразлично, кто его зрители и какого искусства они жаждут.

Великая Октябрьская революция широко раскрыла двери театров перед рабочими, крестьянами, солдатами. Новый зритель с жадностью приобщался к богатствам русской и мировой классической драматургии — пьесам Лопе де Вега, Шекспира, Мольера, Шиллера, Грибоедова, Гоголя, Островского, Чехова, Горького. Особенно близкими по духу для народного зрителя в тот момент оказались спектакли, в которых действовали герои прошлого, восстающие против тирании. Их романтические свободолюбивые призывы получали восторженную поддержку у зрителей, подхватывались в буре революции.

В Петрограде по инициативе М. Горького и

На фотографии: сцена из пьесы «Человек с ружьем» Н. Ф. Погодина. Театр им. Евг. Вахтангова. Москва. 1937. В роли В. И. Ленина — Б. В. Щукин, в роли Ивана Шадрина — И. М. Толчанов.

А. Блока создается **Большой драматический театр** (1919) — «театр трагедии, романтической драмы и высокой комедии». С его сцены в исполнении Ю. Юрьева звучали смелые монологи маркиза Позы, поднявшего голос протеста против кровавого короля средневековой Испании Филиппа II («Дон Карлос» Шиллера).

В Москве на подмостки старейшего **Малого театра** гордо выходил герой трагедии А. К. Толстого «Посадник» — мудрый и стойкий защитник народной вольницы Новгорода, окруженного врагами.

А сразу же после освобождения города от белогвардейцев в **Киевском русском театре** режиссер К. Марджанов (см. ст. «Мастера советских национальных театров») ставил героическую драму Лопе де Вега «Овечий источник» (1919). Спектакль, шедший под звуки канонады боев с белогвардейцами, рассказывал о народной борьбе за свободу. И охваченные единым порывом зрители — красноармейцы, завтра уходившие на фронт,— запевали «Интернационал». «Нам казалось, что мы готовы идти драться против Европы до самой Испании»,— вспоминал об этом времени драматург Вс. Вишневский.

Сцена стала политической трибуной, ее захватывал «бурный, бьющий весенним половодьем, выходящий из всех берегов митинговый демократизм трудящихся масс» (В. И. Ленин).

Создателями первых, еще незрелых пьес о революции были бойцы, политработники, агитаторы. Они считали сочинение пьес разновидностью своей партийной работы и стремились использовать театр для агитации. Наиболее талантливые — В. Билль-Белоцерковский, Вс. Вишневский (см. т. 11 ДЭ, статьи раздела «Советская литература») — стали впоследствии крупнейшими советскими драматургами. Но большинство из них остались безвестными. Иные, подобно автору пользовавшейся большим успехом драмы «Красная правда» комиссару А. Вермишеву, погибли в боях гражданской войны.

Нередко *агитационный театр* ставил свои постановки прямо на городских площадях, его исполнителями наряду с актерами были красноармейцы. Они помогали разыгрывать грандиозные *праздничные представления:* «Блокада России», «Взятие Зимнего дворца» — в Петрограде; в Москве — «Пантомима Великой революции»; в Одессе — «Восстание на броненосце «Потемкин»; в Иркутске на берегу Ангары — представление «Борьба труда и капитала», поставленное молодым актером и режиссером Н. Охлопковым. Огромной популярностью пользовались *инсценированные суды:* «Суд над Врангелем», «Суд над кронштадтскими мятежниками» и другие.

Созданные самим народом, во многом несовершенные, агитационные спектакли были истоками советского профессионального театра, его боевой юностью.

ТЕАТР И РЕВОЛЮЦИЯ

Автором первой подлинно художественной агитационной пьесы «Мистерия-Буфф» стал В. Маяковский. Старые профессиональные театры Петрограда отвергли ее из-за новаторской сути, смелого и грубого народного языка. И тем не менее в день первой годовщины Октябрьской революции состоялась премьера. Сам поэт играл в этом спектакле три роли. А режиссером был **Всеволод Эмильевич Мейерхо́льд,** который прошел до революции большой и сложный путь в искусстве (см. ст. «Русский театр конца XIX— начала XX в.»).

Союз Мейерхольда и Маяковского был союзом единомышленников, близких в главном — в утверждении боевой партийной страстности советского театра. И Маяковский и Мейерхольд умели прямо и мужественно заявить со сцены, без всяких обиняков, кого они ненавидят и кого любят. Стремясь придать своему искусству наибольшую выразительность и остроту, они широко использовали возрожденные агитационным самодеятельным театром элементы народного балагана, театра Петрушки, лубка, даже цирковой клоунады.

В «Мистерии-Буфф», вторично поставленной Мейерхольдом уже в Москве (1921), роль одного из чертей исполнял известный артист цирка В. Лазаренко. Приемами балагана высмеивались семь пар «чистых» — эксплуататоры разных национальностей. Им противостояли «нечистые» — батрак, рудокоп, кузнец, швея и другие, изгоняющие «чистых» и идущие к земле обетованной будущего. Роль Соглашателя-меньшевика, растерянного, мечущегося между «чистыми» и «нечистыми», пытающегося их примирить и получающего отовсюду тумаки, с блеском играл молодой **Игорь Владимирович Ильи́нский** (р. 1901). Вообще этот спектакль шел как веселый, праздничный митинг победителей,— ведь окончилась гражданская война и Советская республика с оружием в руках отстояла свое право на существование.

В 1929 г. Маяковский принес Мейерхольду свою новую пьесу—«К л о п». В главной роли вновь выступил И. Ильинский; он создал образ Присыпкина — бывшего рабочего, бывшего партийца, ныне жениха.

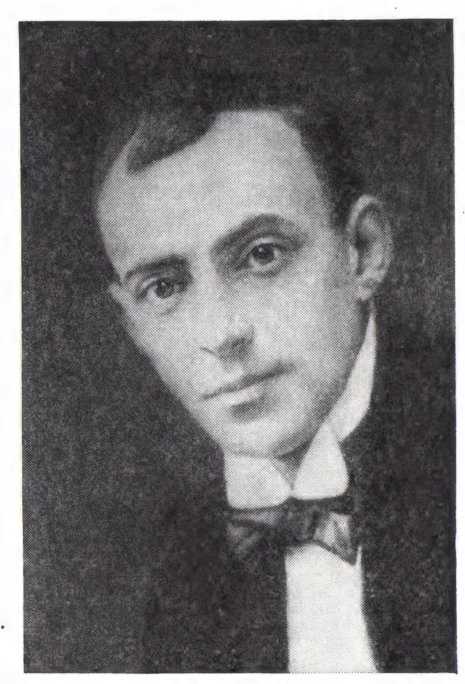
«Красный мещанин» может представать в самых различных обличиях и вариантах. Маяковский и Мейерхольд спустя год показывают спектакль «Б а н я». Здесь Присыпкин обернулся Победоносиковым (играл его Максим Штраух). Он был не только смешон, но и опасен, потому что имел власть, упивался ею и удерживал с помощью бюрократизма и демагогии.

Музыку к спектаклям «Клоп» и «Баня» писали композиторы Д. Шостакович (см. илл., стр. 469) и В. Шебалин, эскизы костюмов рисовали художники Кукрыниксы и А. Дейнека (см. статьи «Д. Д. Шостакович», «Кукрыниксы», «А. А. Дейнека»). Кукрыниксам принадлежат и выразительные плакаты к спектаклям — на них сатирически изображены типы, которые и сегодня могут нам встретиться.

Большинство мастеров сцены с первых же дней Советской власти встали на сторону народа, начали энергично строить новый, революционный театр. Порой заблуждаясь в своих исканиях, они все же не уходили с переднего края советского театрального искусства.

Незадолго до революции К. С. Станиславский организовал **Первую** и **Вторую студии МХТ**[1], которые впоследствии дали советскому театру многих выдающихся актеров. Из Второй студии вышли такие мастера, как Н. Хмелев, Б. Добронравов, М. Кедров, А. Тарасова, В. Станицын, А. Степанова, М. Яншин. Первая студия выросла в интересный театр, который с 1924 г. стал называться **МХАТ II**. На его сцене работали С. Бирман, С. Гиацинтова, И. Берсенев, А. Дикий. В творчестве замечательного актера Первой студии **Михаила Александровича Че́хова** (1891—1955), которым восхищался Станиславский, отразились мучительные противоречия тех людей, которые видели в революции только насилие над человеком, не понимали ее исторической справедливости и великой гуманности. Не найдя выхода из этих противоречий, М. Чехов в 1928 г. уехал за границу. Вдали от родины талант актера угас.

В 1920 г. студия, руководимая актером и режиссером **Евгением Багратионовичем Вахта́нговым** (1883—1922), получила название **Третьей студии МХАТ.**



Евг. Б. Вахтангов.

В постановках «С в а д ь б ы» А. Чехова и «Ч у д а с в я т о г о А н т о н и я» бельгийского драматурга М. Метерлинка Вахтангов выводил на сцену скопище живых мертвецов — обывателей и буржуа.

Последней постановкой Вахтангова стала «П р и н ц е с с а Т у р а н д о т» К. Гоцци (1922). Трудно поверить, что этот веселый, лучезарный спектакль создал уже безнадежно больной человек. Старинная сказка для Вахтангова и для актеров Ю. Завадского, Б. Щукина, Ц. Мансуровой, Р. Симонова и других явилась средством выразить свое жизнерадостное мироощущение. В этом спектакле, созданном по традиции комедии масок (см. ст. «Театр эпохи Возрождения»), открывалась свобода для импровизации на сцене. Личность каждого актера — человека и гражданина — ощущалась за тем персонажем, которого он играл. Вахтангов заставил прозвучать современно даже старую сказку (см. илл., стр. 520—521).

«Милому, дорогому другу, любимому ученику, талантливому сотруднику, единственному преемнику... создателю новых принципов революционного искусства, надежде русского искусства...» — написал ему К. С. Станиславский на своей фотографии.

[1] М Х Т — Московский Художественный театр; с 1920 г. МХАТ — Московский Художественный академический театр.

МХАТ. К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ, ЕГО СИСТЕМА

Перед театрами, которые сложились до революции, такими, как МХТ, московский Малый, Александринский (ныне Театр им. А. С. Пушкина в Ленинграде), теперь встала задача сделать замечательные реалистические традиции достоянием нового, советского искусства.

К. С. Станиславский хотел показать революцию, по его собственным словам, «не через толпы людей, идущих с красными флагами, а через те перемены, которые она произвела в душах людей». Но еще не были написаны лучшие советские пьесы, близкие углубленному психологическому реализму **Художественного театра.** Поэтому театр в основном продолжал играть прежние, неувядаемые спектакли классической драматургии, знакомил нового зрителя с Шекспиром, Грибоедовым, Гоголем, Островским, Чеховым, Горьким.

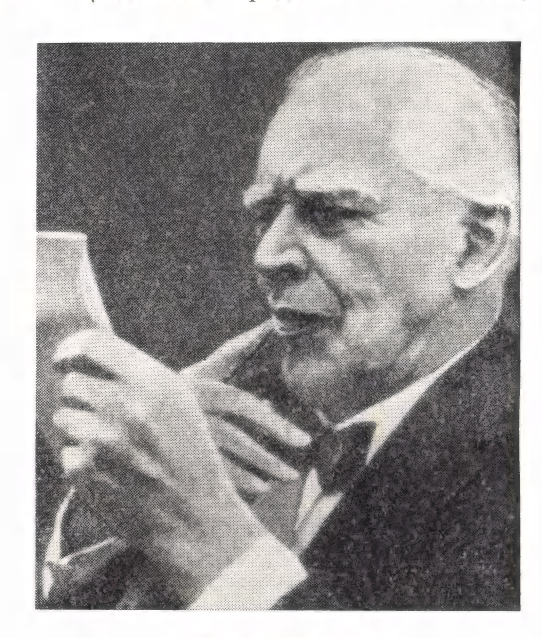
Эта несколько выжидательная позиция Художественного театра, оторванность от жизни послужили причиной резких нападок остро чувствующих современность художников, в том числе Маяковского и Мейерхольда. Были в те годы и люди, которые пытались новое, рожденное революцией искусство противопоставить «старому» искусству всех художников прошлого. «Буржуазными» писателями объявляли и Пушкина, и Островского, и Чехова.

Против подобных взглядов решительно выступила партия. В. И. Ленин не раз говорил о необходимости сохранить все накопленные веками культурные ценности.

Проводником ленинской политики в области искусства был первый народный комиссар просвещения **Анатолий Васильевич Луначáрский** (1875—1933). Человек огромной культуры, искусствовед, талантливый драматург, он поддерживал все ценное, что зарождалось в советском театре, — в работах Вахтангова, Мейерхольда и других режиссеров. А старым театрам терпеливо, бережно и умно помогал искать единственно возможные для них пути к современности.

В стенах Художественного театра родилась наука об актерском искусстве. Станиславский подробно объяснял, как актеру следует готовить себя к творчеству, работать над своим голосом, телом, пластикой, как развивать свое воображение, как найти *сверхзадачу* — то, ради чего актер выходит на сцену, ради чего он играет роль, другими словами, то, что он — художник и гражданин — хочет сказать зрителю. Сверхзадача придает высокий смысл каждому мгновению пребывания актера на сцене, определяет его сквозное действие, на которое, как на единую нить, нанизываются все отдельные эпизоды роли. Систему Станиславского — замечательное наследие великого мастера — знают и ценят во всем мире.

В 1926 г. Станиславский ставит «Горячее сердце» Островского, где ярко проступили новые черты в искусстве Художественного театра,— никогда еще его спектакли не были столь резки и беспощадно обличительны. Театр разоблачал «темное царство» прошлого с позиций победившего народа. Выведенные на сцене типы стали нарицательными. Вот Серапион Мардарьич Градобоев, представитель власти, хозяин города. В исполнении **Михаила Михайловича Тархáнова** (1877—1948) это внешне благодушный, говорящий тихим, ровным голосом старичок. Но он сосет кровь зависимых от него горожан. И некуда им деться от его отечески ласкового самоуправства. К тому же царские законы еще страшнее, не отыскать в них справедливости днем с огнем. Образ Хлынова, богатого купца-самодура, с большой реалистической силой создал **Иван Михайлович Москвúн** (1874—1946). Тупой и дикий, вечно пьяный, Хлынов безнаказанно куражится над окружающими — ему все можно, потому что у него деньги, а значит, и власть.

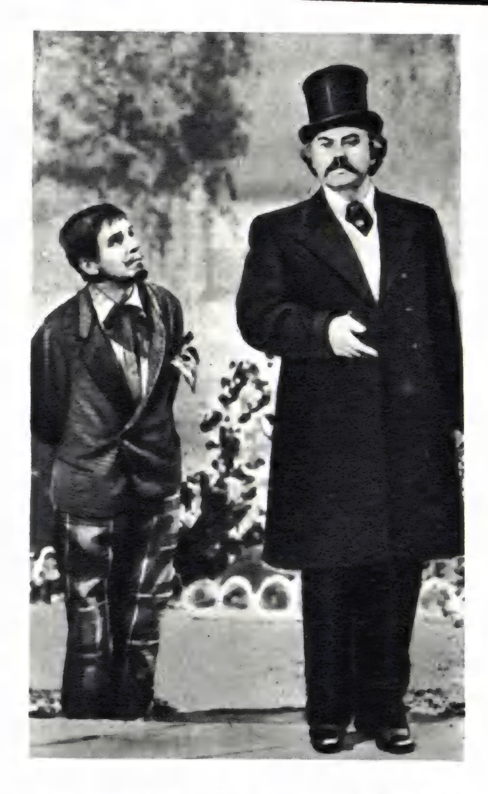


К. С. Станиславский.

Сцена из спектакля «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского. Камерный театр. Москва. 1933. В роли Комиссара А. Г. Коонен.

Сцена из спектакля «Принцесса Турандот» К. Гоцци в постановке Е. Б. Вахтангова. Театр им. Евг. Вахтангова. Москва. 1940.

(К ст. «Путь советского театра»)



Сцена из спектакля «Лес» А. Н. Островского. Ленинградский театр драмы им. А. С. Пушкина. 1948. Счастливцев — А. Ф. Борисов (*справа*); Несчастливцев — Ю. В. Толубеев.



Сцена из спектакля «Баня» В. В. Маяковского. Московский театр сатиры. 1953. Победоносиков — Г. П. Менглет.



Сцена из спектакля «Варвары» М. Горького. Ленинградский Большой драматический театр им. М. Горького. 1959. Надежда — Т. В. Доронина, Цыганов — В. И. Стржельчик.



Сцена из спектакля «Обыкновенная история» (по роману И. А. Гончарова). Театр «Современник». Москва. 1966. Петр Адуев — М. М. Козаков (*справа*), Александр Адуев — О. П. Табаков.

Станиславский выпускает еще один великолепный классический спектакль — «Женитьба Фигаро» Бомарше (1927). И здесь режиссер по-новому, с позиций современности показал зрителю старинную комедию французского драматурга. Главными героями спектакля стали веселые и жизнерадостные люди из народа — Фигаро и Сюзанна, которые сумели отстоять свое счастье.

ГЕРОИ РЕВОЛЮЦИИ НА СЦЕНЕ

Спектаклю «Шторм», рассказывающему о самых тяжелых годах гражданской войны (пьеса В. Билль-Белоцерковского), суждено было первому открыть путь героям революции на театральные сцены (1925, **Театр им. МГСПС (ныне Театр им. Моссовета).** Роль Братишки — матроса Виленчука играл В. Ванин. В том же году **Театр им. Евг. Вахтангова** (так стала называться III студия МХАТ) сыграл драму «Виринéя» Л. Сейфуллиной. Режиссером этого спектакля был **Алексей Дмитриевич Попóв** (1892—1961) — ученик Станиславского и Вахтангова. Попов ставил спектакли для рабочего зрителя в Костроме. «Большевистскую косточку» я почувствовал и распознал гораздо раньше, нежели многие мои московские товарищи,— писал он впоследствии,— и этим я обязан Костроме и тому, что с первых месяцев Октябрьской революции ринулся в живое, увлекательное дело». Режиссер принес в театр острое ощущение современности.



В. Н. Пашенная в роли Любови Яровой и В. Р. Ольховский в роли поручика Ярового. «Любовь Яровая» К. А. Тренева. Малый театр. Москва. 1926. Рисунок.

Малый театр в 1926 г. поставил пьесу К. Тренева «Любовь Яровая», где **Вера Николаевна Пашéнная** (1887—1962) великолепно сыграла роль учительницы Яровой. Героиня переживает мучительный процесс переоценки всей своей прежней жизни, с болью вырывает из души старые привязанности и привычки и бесповоротно встает на сторону народа. Образ матроса Шванди создал С. Кузнецов. По словам режиссера Л. Прозоровского, это был «пылкий романтик революции, брызжущий юмором, жизнерадостностью, находчивостью и типичной русской сметкой».

А в конце 1926 г. современная тема пришла, наконец, и на сцену Художественного театра. Большой разговор о победившей революции театр начал спектаклем «Дни Турбиных» М. Булгакова. Главное в нем — неизбежность краха врагов, даже самых сильных, убежденных в правоте своего дела, таких, как белогвардейский полковник Турбин (артист **Николай Павлович Хмелёв;** 1901—1945). А если даже этот враг — умный, сильный — терпит крушение и сознает свою трагическую обреченность, значит, народ действительно непобедим. С таким ощущением уходили зрители.

Та же мысль с еще большей силой прозвучала в знаменитом «Бронепоезде 14-69» Вс. Иванова, поставленном Станиславским к десятилетию Великого Октября. Герои спектакля — те, кто совершил революцию. **Василий Иванович Качáлов** (1875—1948) играл сибирского крестьянина Никиту Вершинина, который постигал большевистскую правду на горьком и трагическом опыте своей жизни. Неразрывными нитями Вершинин связан с председателем подпольного ревкома Пеклевановым. Играя этого большевистского руководителя, Н. Хмелев отказался от возвышенного пафоса. Перед зрителями предстал близорукий, в очках, человек интеллигентного вида. Он задумчив, медлителен, даже несколько рассеян, кажется чудаковатым. И в то же время обладает огромной силой убежденности. В хмелевском Пеклеванове воплотилась мечта Станиславского показать революцию «через душу человека».

После вахтанговского спектакля «Виринея» лучшие традиции театра нашли творческое развитие в «Разломе» Б. Лавренева, поставленном в 1927 г. А. Д. Поповым.

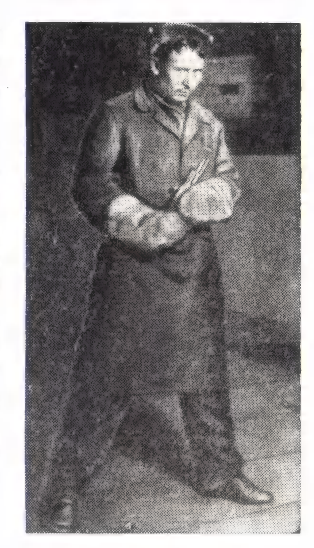
С некоторым запозданием появились герои революции на подмостках московского **Камерного театра (ныне Театр им. А. С. Пушкина).** В нем работали один из лучших наших режиссеров **Александр Яковлевич Таиров** (1885—1950) и замечательная трагедийная актриса **Алиса Георгиевна Ко́онен** (р. 1889). Долгое время этот театр, тяготевший к романтической трагедии, не мог найти близкую его искусству современную пьесу. И когда такая пьеса была написана Вс. Вишневским, родился прекрасный спектакль—«Оптимистическая трагедия» (1933). В роли Комиссара выступила А. Коонен. Комиссар смело идет к матросам, зараженным анархическими настроениями, дисциплинирует их своей волей — волей представителя партии и ведет по дороге революции. Художник В. Рындин изобразил эту дорогу в декорации как обобщенный образ — символ в виде стремительно убегающего вдаль, в будущее крутого виража. Комиссар борется не только за весь полк, но и за каждого моряка в отдельности, и прежде всего за Алексея (артист **Михаил Иванович Жа́ров**; р. 1900). В спектакле особенно потрясали пантомимные сцены, мастерски поставленные Таировым: суровый и лиричный прощальный бал на корабле, уход полка на фронт и финал, когда моряки в скорбном молчании склонили головы над погибшим Комиссаром (см. илл., стр. 520—521).

ЭНТУЗИАСТЫ — ГЕРОИ 30-х ГОДОВ

И вот на сцену театра пришли новые герои, те, кто поднимали страну из нищеты и разрухи и делали это весело, радостно, с вдохновенным энтузиазмом.

Раньше других драматургов А. Афиногенов показал в театре новый, только-только зарождающийся тип беззаветного и бескорыстного энтузиаста. Борис Волгин — герой пьесы «Чудак», поставленной на сцене МХАТ II (1929), еще одинок, многим кажется чудаком, но к нему тянутся люди.

Горячее дыхание времени принес в театр очеркист газеты «Правда» Н. Погодин (см. т. 11 ДЭ, ст. «Н. Ф. Погодин»). В его пьесах зритель уже увидел, что энтузиазм разрастается в массовое, всенародное явление. Погодин умел правдиво передать радостную праздничность трудового подъема, охватившего страну.



Д. Н. Орлов в роли Степана. «Поэма о топоре» Н. Ф. Погодина. Театр Революции. Москва. 1931.

Темный, полуграмотный костромской крестьянин Ермолай Лаптев, который вместе с артелью пришел строить тракторный завод, тоже становится энтузиастом. Для него характерно чувство личной ответственности за общее дело. В спектакле «Темп» Театра им. Евг. Вахтангова (1930) этот образ создан Б. Щукиным.

Другой энтузиаст — самоучка Степан, сваривший ценный сплав нержавеющей стали. Режиссер спектакля «Поэма о топоре» (1931) на сцене **Театра Революции** А. Д. Попов сочетал в нем высокую патетику и радостную комедийность. Степана играл **Дмитрий Николаевич Орло́в** (1892—1955), его подругу Анку — **Мария Ивановна Баба́нова** (р. 1900).

Григорий Гай — герой спектакля «Мой друг», поставленного в 1932 г. А. Д. Поповым по пьесе Н. Погодина,— тоже энтузиаст, настоящий руководитель нового типа (его играл **Михаил Федорович Аста́нгов;** 1900—1965). Строительство социализма для Гая — самое главное в жизни, потому-то так ненавистны ему казенный формализм, беспринципность, глупость и бескрылая бездарность. Он воплотил в себе лучшие черты советских людей 30-х годов.

ПРЕДВОЕННЫЕ ГОДЫ. ВОЙНА НАРОДНАЯ

Театр своими средствами подготавливал современников к грядущим испытаниям. Герои «Последнего решительного» Вс. Вишневского (1931) — бойцы пограничной заставы принимали на себя удар врага. Пулеметчик старшина Бушуев, мужественно и сурово сыгранный **Николаем Ивановичем Боголюбовым** (р. 1899), погибал последним, с мыслями о тех, кто остался и кто встанет против врага на

защиту Советской Родины. Эта мейерхольдовская постановка состоялась за десять лет до легендарной обороны Брестской крепости.

Герои спектакля «Вступление», поставленного в 1933 г. Вс. Мейерхольдом по пьесе Ю. Германа, — инженеры, люди умные и талантливые, —в условиях фашистской Германии обречены влачить тупое и бессмысленное существование. Пьяный, отчаявшийся безработный Гуго Нунбах — артист **Лев Наумович Све́рдлин** (р. 1901),— перед тем как покончить с собой, задает горький вопрос: почему он, инженер по призванию, лишен возможности строить дома? Почему никому не нужны его знания, умение, талант? На премьере пьесы представители посольства фашистской Германии демонстративно вышли из зрительного зала.

В то время, когда на улицах немецких городов пылали зажженные фашистами инквизиторские костры из книг, особый смысл обрело обращение советского театра к произведениям мировой классики. Советский театр стремился утвердить во всем величии человеческое достоинство.

Замечательный советский актер **Соломон Михайлович Михо́элс** (1890—1948) играл короля Лира (1935), легковерно возомнившего, что почести и поклонение со стороны окружающих объясняются не его властью, а его человеческими качествами. Поэтому он и отказывается от власти. Но все тут же меняется — от Лира отрекаются все, даже родные дочери.



С. М. Михоэлс в роли короля Лира. «Король Лир» В. Шекспира. Рисунок А. Тышлера. 1942.

Лир Михоэлса на своем собственном трагическом опыте познает жестокую истину, которая царит в мире корысти и насилия.

На сцене Малого театра **Александр Алексеевич Осту́жев** (1874—1953) создал одухотворенный образ Отелло («Отелло» В. Шекспира, 1935). Актер играл не трагедию ревности, как многие до него, а трагедию попранного и коварно преданного доверия к людям. Большой, чистый, остужевский Отелло, внутренне гармоничный, верящий в то, что все люди прекрасны и благородны и что общество устроено идеально, неизбежно должен был погибнуть в мире подлости. Замечательный актер бросал обвинение всему тому, что в шекспировские времена и в современном мире губило таких людей. Трагедия «Отелло» шла в эти годы во многих театрах страны — столь близкой и волнующей была ее тема (см. ст. «Мастера советских национальных театров»).

А на сцене Камерного театра разыгрывалась другая трагедия. В спектакле «Мадам Бовари», поставленном по роману Г. Флобера в 1940 г., трагедия была неразрешимой, гибель неизбежной, потому что Эмма Бовари (А. Коонен) — искренний и цельный человек — ни на секунду не могла смириться с окружающей ее жалкой жизнью и лживыми, ничтожными людьми. Среди них она со своими высокими и бескомпромиссными порывами была безнадежно одинока.

Большую дорогу драматургии Горького открыла на сцены советских театров постановка пьесы «Егор Булычов и другие» в Театре им. Евг. Вахтангова (1932).

Булычов в исполнении **Бориса Васильевича Щу́кина** (1894—1939) был удивительно активен. Он боролся за жизнь,— не только за свою собственную, но и за ту, что идет на смену ненавистному старому царству. И со всей нерастраченной силой, веселой энергией Булычов — Щукин крушил это царство, беспощадно срывал маски с его обитателей, обнажая их сущность (см. ст. «Искусство социалистического реализма»).

Лучшим горьковским спектаклем во МХАТе стали «Враги» (1935). Пьесу эту поставил Владимир Иванович Немирович-Данченко, играли в ней почти все ведущие актеры театра, оформлял один из крупнейших театральных художников — В. Дмитриев. Мир хозяев фабрики Скроботовых и мир тех, кто работает на них, противостоят друг другу. Непримиримо враждебны друг другу бесчеловечный жестокий прокурор Скроботов — Н. Хмелев, выживший из

ума самодур генерал Печенегов — М. Тарханов и, с другой стороны, спокойный, сосредоточенный большевик Синцов — М. Болдуман, рабочий Левшин — А. Грибов. В. Качалов создал образ Захара Бардина — лицемерного либерала и вкрадчиво-ласкового демагога.

А в инсценировке романа Л. Толстого «Анна Каренина», поставленного в 1937 г. Немировичем-Данченко, артистка **Алла Константиновна Тара́сова** (р. 1898) протестовала против бесчеловечности общества, принуждавшего к лжи, расчетливости, бездушию.

Это общество духовно угнетает тонких, легко ранимых интеллигентов — героев «Трех сестер» А. Чехова (1940). Но все же они мужественно сохраняют веру в лучшую жизнь, которая обязательно придет, не может не прийти...

13 ноября 1937 г. в спектакле «Человек с ружьем» Н. Погодина в Театре им. Евг. Вахтангова **Борис Васильевич Щу́кин создал образ В. И. Ленина.** Ленинскую душевность и скромность, простоту в общении с людьми и гениальность вождя, умение от обыденного, от разговора с солдатом о чае, стремительно и естественно подняться до нужд народа, до главных насущных вопросов революции — все это раскрывал талантливый артист в первом советском спектакле о Ленине (см. илл., стр. 517).

Почти одновременно со Щукиным образ Ленина создал другой замечательный актер — **Максим Максимович Штра́ух** (р. 1900) в спектакле «Правда» А. Корнейчука (Театр Революции).

В Ленинграде в роли Ленина выступил К. Скоробогатов, в Киеве — А. Бучма, в Харькове — А. Крамов, в Тбилиси — К. Мюфке. Так *советский театр завоевал новую высоту — показал на сцене великого человека и гениального вождя*.

Первые успехи окрыляли. Театр может готовить следующие ленинские спектакли. И вот уже по просьбе МХАТа Н. Погодин работает над новой пьесой — над «Кремлевскими курантами». Премьера спектакля, в постановке которого принимал активное участие Вл. И. Немирович-Данченко, состоялась 22 января 1942 г. В. И. Ленина играл **Алексей Николаевич Гри́бов** (р. 1902). Этот спектакль о Ленине помогал советским людям собрать все свои силы и героически отстаивать то, о чем Ленин мечтал в трудные годы и что уже воплотилось или воплощается в жизнь.

О многом мужественно говорил театр современникам, несущим тяжелые испытания военных лет, когда каждый человек мог стать героем. Чаще всего эти герои были внешне неприметны. Они просто жили по велению сердца и, когда обстоятельства требовали, мужественно исполняли свой человеческий и гражданский долг.

Просто, напевая «Соловей, соловей, пташечка...», уходил через линию фронта на верную смерть военфельдшер Глоба (А. Грибов), герой спектакля МХАТа «Русские люди» К. Симонова. В тылу у немцев спасала наших раненых казавшаяся поначалу беспомощной, перепуганной учительница Варя (В. Марецкая) в спектакле Театра им. Моссовета «Встреча в темноте» Ф. Кнорре.

Одна из самых глубоких и сильных пьес — «Нашествие» (1942) Л. Леонова. В центре спектакля, поставленного Ю. Завадским в Театре им. Моссовета, трудная судьба Федора Таланова (артист М. Астангов) — ожесточенного, не верящего людям, мучительно преодолевающего свое одиночество. И когда он оказывается вместе с борющимся народом, его жизнь получает смысл, и он совершает подвиг.

Большой публицистической силой проникнут спектакль Театра им. Евг. Вахтангова «Фронт» (1942) по пьесе А. Корнейчука. Генерал Горлов — артист **Алексей Денисович Ди́кий** (1889—1955) — самодовольный, безнадежно ограниченный, считает себя непогрешимым. Он окружает себя подхалимами и ничтожествами. Из-за его тупости, упрямства совершаются трагически непоправимые ошибки, по его вине погибают люди, в том числе его родной сын.

И после того как великая победа пришла, на театральных сценах с огромным успехом ставились новые спектакли о военных подвигах советских людей. Один из лучших романтических спектаклей о войне — «Молодая гвардия» (по роману А. Фадеева) — поставлен в 1947 г. режиссером **Николаем Павловичем Охло́пковым** (1900—1967) в **Театре им. Вл. Маяковского**. Герои комсомольского подполья Олег Кошевой, Сергей Тюленин, Люба Шевцова и их товарищи смело, мужественно боролись с фашистами во имя Родины.

В пьесах «Спутники» В. Пановой и «Старые друзья» Л. Малюгина, поставленных режиссером А. Лобановым (Театр **им. Ермоловой**), верность жизненной правде во всех ее бытовых деталях сочеталась с тонкой лиричностью.

В годы войны вновь возрос интерес к классике. Каждый театр ставил А. Н. Островского



А. К. Тарасова и И. М. Москвин в пьесе «Последняя жертва» А. Н. Островского. Московский Художественный театр. 1944.

по-своему. В спектакле МХАТа «Последняя жертва» (1944, режиссер Н. Хмелев) чувствовались уроки Станиславского. Главные роли — Юлии Тугиной и Прибыткова психологически углубленно играли А. Тарасова и И. Москвин.

А на сцене Театра им. Ермоловой Островский предстал автором ироничным, изящным, искристым — так прочел пьесу «Бешеные деньги» (1945) режиссер А. Лобанов.

В 50-е годы свет рампы увидели три великолепных произведения Л. Толстого. МХАТ показал «Плоды просвещения» в режиссуре М. Кедрова, с **Василием Осиповичем Топорко́вым** (р. 1889) в роли псевдоученого, профессора Кругосветлова.

На сцене **Ленинградского театра драмы им. А. С. Пушкина** зрители увидели «Живой труп» Л. Толстого. В исполнении **Николая Константиновича Си́монова** (р. 1901) герой спектакля Протасов — большой, красивый человек, сосредоточенный в своих раздумьях, человек высокой нравственности, чуждый прогнившему обществу. (Сцену из спектакля этого театра смотрите на вклейке, стр. 520—521.)

Извечную народную веру в добро, не умирающую даже в условиях мрачной жизни старой дореволюционной деревни, нес Аким — И. Ильинский в спектакле «Власть тьмы» режиссера Б. Равенских (1956, Малый театр).

Не сходили со сцен и пьесы А. М. Горького. За создание образа Вассы Железновой В. Пашенная была удостоена Ленинской премии (одноименный спектакль Малого театра, 1952). В том же 1952 г. на периферийных сценах были поставлены интересные спектакли по одной из труднейших пьес Горького—«Старик». В Симферополе Старика, этого умного, злобного мракобеса, высохшего в своей ненависти к людям, блестяще сыграл **Павел Павлович Гайдебу́ров** (1877—1960).

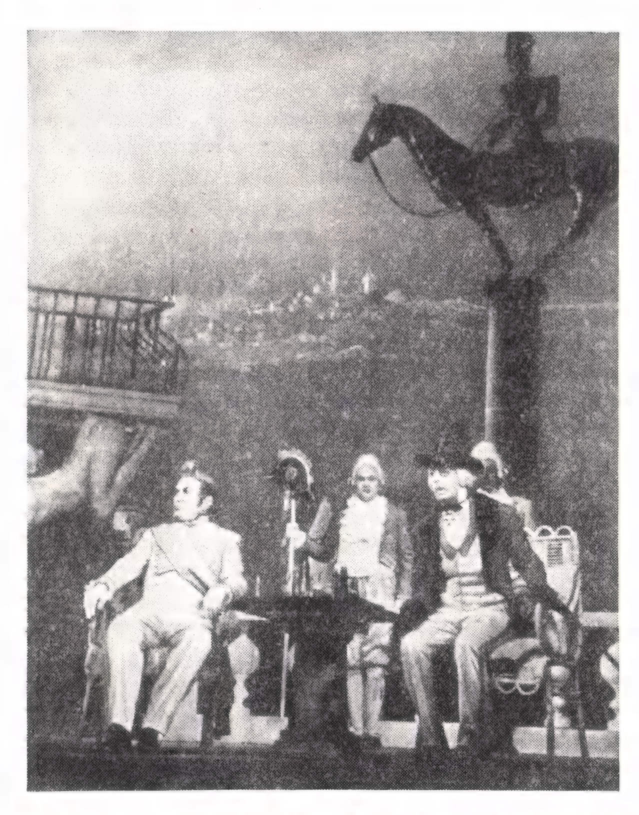
СОВЕТСКИЙ ТЕАТР НА НОВОМ ЭТАПЕ

Новый этап для советского театра наступил в середине 50-х годов. Вдохновленный всенародным общественным подъемом, театр стал стремительно набирать высоту. На его сцену вновь вернулась боевая сатира В. Маяковского. Пьесы «Баня», «Клоп», «Мистерия-Буфф» были поставлены в **Театре сатиры** режиссерами Н. Петровым, В. Плучеком и С. Юткевичем. Маяковский остается нашим современником, он борется против современных мещан, бюрократов, очковтирателей (см. илл., стр. 520—521).

Театры обращались и к славной традиции русских сатириков-классиков. В **Московском драматическом театре им. А. С. Пушкина** режиссер А. Дикий поставил «Тени» М. Салтыкова-Щедрина (1953). С гневом и горьким сарказмом показал он царскую Россию, где «мундир — один мундир! — царствует и властвует, растлевая, глуша все живое».

Одновременно в **Ленинградском театре комедии** постановку этой пьесы осуществил **Николай Павлович Аки́мов** (1901—1968)—режиссер и театральный художник. Акимов создавал декорации, костюмы, остроумные театральные плакаты. Режиссер показал зрителям умные, тонкие пьесы писателя-сказочника Е. Шварца. В условиях сказочного сюжета действуют реальные современные люди. «Дракон» (1962) направлен против фашизма во всех его проявлениях. «Тень» (1940) утверждает мысль: человек должен подавлять в себе низменные и корыстные чувства и побуждения — то, что является как бы его тенью. «Обыкновенное чудо» (1956) повествует о настоящей, большой любви.

На подмостках театра произошло новое чудодейственное рождение «Оптимистической трагедии». Спектакль, поставленный в 1955 г. режиссером **Георгием Александровичем Товстоно́говым** (р. 1915) в **Ленинградском театре драмы им. А. С. Пушкина,** смотрели делегаты исторического XX съезда партии. К современным людям обращались герои вели-



Сцена из пьесы-сказки «Тень» Е. Л. Шварца. Ленинградский театр комедии. 1960.

кой революции, вступившие в непримиримую смертельную схватку во имя подлинных революционных идеалов человечности и гуманизма. Режиссер Г. Товстоногов и артист Ю. Толубеев за «Оптимистическую трагедию» были удостоены Ленинской премии.



Сцена «Тени прошлого» из спектакля «10 дней, которые потрясли мир» по книге Дж. Рида. Московский театр драмы и комедии. 1965.

На театральные сцены вернулись «Кремлевские куранты» и другие спектакли о В. И. Ленине. Состоялась во МХАТе премьера третьей пьесы Н. Погодина о Ленине — «Третья, патетическая» (1958), посвященной последним дням жизни Владимира Ильича. В обоих спектаклях в роли Ленина выступил **Борис Александрович Смирно́в** (р. 1908). «Актер умеет передать самый дух образа,— писал автор пьесы.— Он играет так, что вы ощущаете мысль Ленина, великую силу его души, энергию, человеческое обаяние». Б. Смирнов и Н. Погодин за «Третью, патетическую» были удостоены Ленинской премии.

Новый этап в жизни нашего театра связан с появлением новой драматургии, молодых театральных коллективов, режиссеров, актеров, художников. Молодые герои пьес Розова вступают в бой с мещанами, обывателями, нечестными, своекорыстными людьми. Они страстно желают найти свое место в жизни и идти по ней трудным, но непременно честным путем.

«В день свадьбы» (1964) — спектакль В. Розова, поставленный режиссером А. Эфросом на сцене **Московского театра им. Ленинского комсомола.** Здесь были также показаны такие спектакли, как «Снимается кино» (1965) драматурга Э. Радзинского — о трудной судьбе кинорежиссера Нечаева, о его сомнениях, колебаниях, поисках; «Чайка» (1966) А. Чехова.

Новый театр **«Современник»** был создан режиссером О. Ефремовым и группой актеров-энтузиастов. Все они работали в разных театрах, а по ночам репетировали увлекшую их пьесу Розова «Вечно живые» (1957) — о невернувшихся с войны и о высокой ответственности тех, кто остался жить.

Лучшие постановки «Современника» привлекают сосредоточенными раздумьями о жизни. Театр познакомил зрителя со вчерашним школьником Анатолием («Продолжение легенды» А. Кузнецова, 1958), который преодолевает в себе разного рода сомнения и слабости, становится настоящим строителем и человеком. Ставя «Два цвета» (1959) А. Зака и И. Кузнецова, театр гневно осуждает не только хулиганов, убивших комсомольца, но и тех, кто равнодушно или трусливо проходит мимо, тем самым потворствуя преступлению. В спектакле «Назначение» (1963) А. Володина говорится об ответственности каждого человека перед обществом. (Сцену из спектакля этого театра смотрите на вклейке, стр. 520—521.)

В Ленинграде серьезный разговор о жизни ведет режиссер Г. Товстоногов и руководимый им **Большой драматический театр им. М. Горького.** Здесь также идут пьесы В. Розова и А. Володина. Здесь заново, свежо, по-сегодняшнему прочитываются классические произведения и открываются в них новые глубины. Наиболее интересные работы театра — «Идиот» (1966) по Ф. Достоевскому с И. Смоктуновским в роли князя Мышкина, человека с большой, доброй душой, открытой людям; «Варвары» (1959) М. Горького, где перемешалось смешное и страшное. Показывая зрителю «Горе от ума» (1962) А. С. Грибоедова или «Три сестры» (1964) А. П. Чехова, театр заставляет думать и о нашем времени (см. илл., стр. 520—521). Со сцены этого театра звучит гневное слово против фашизма в спектакле «Карьера Артуро Уи́» (1963) по пьесе Бертольта Брехта, одного из самых выдающихся драматургов XX в. Такое же гражданственное и публицистичное искусство утверждали Владимир Маяковский и Всеволод Мейерхольд, к нему стремился и Евгений Вахтангов.

Интересно работает молодой коллектив **Московского театра драмы и комедии** во главе с режиссером Ю. Любимовым. Жизнь этого коллектива началась еще в стенах театрального училища спектаклем «Добрый человек из Сезуа́на» (1964) Б. Брехта. Театр идет своим путем, обращается к зрителям с взволнованными и лиричными стихами А. Вознесенского в спектакле «Антимиры» (1964), зажигает радостным ощущением легендарных дней Октябрьской революции в спектакле «10 дней, которые потрясли мир» (1965) по книге Джона Рида.

Советский театр находится в преддверии новых свершений. И то, каким он будет, во многом зависит от вас, новых его зрителей, от того, что вы ищете в театре — просто красивое зрелище или умный разговор о жизни, который заставляет думать, мужественно смотреть правде в глаза. Люби́те именно такой театр!



М. Н. Ермолова

В январе 1870 г. вместо заболевшей актрисы Малого театра главную роль в драме Лессинга «Эмилия Галотти» исполнила воспитанница балетного класса Ермолова, не достигшая еще семнадцати лет. Неподдельное волнение помогло ей, впервые вступившей на сцену, естественно передать состояние героини. Зрителей поразил и низкий, грудной голос актрисы. Этот успех решил ее судьбу: она была принята в труппу Малого театра.

За 50 лет работы в Малом театре Мария Николаевна Ермолова создала более 300 сценических образов и в каждом из них искала те черты, что были ей сродни. Выступая в пьесах Островского, Шиллера, Шекспира, Гюго, актриса рисовала героинь благородных, мужественных, честных. Глубоко раскрылась эта ермоловская тема в произведениях Островского. В свое исполнение роли Катерины («Гроза») Ермолова вложила гневный протест против «темного царства», против гнета и насилия. В ролях Негиной («Таланты и поклонники») и Кручининой («Без вины виноватые») Ермолова показала самоотверженность русской актрисы, рассказала зрителю о ее нелегкой судьбе.

Выступления Ермоловой часто становились событиями общественной жизни. Громадный успех ермоловской Лауренсии в пьесе Лопе де Вега «Овечий источник» вошел в историю. В знаменитой сцене третьего акта Лауренсия — Ермолова, бледная, с распущенными волосами, прибегает на площадь и взволнованно зовет народ к восстанию. И слова в устах ее звучали с таким революционным пафосом, что театральное начальство после нескольких представлений сняло спектакль.

Подлинным триумфом актрисы было выступление ее в роли Иоанны д'Арк в трагедии Шиллера «Орлеанская дева». Игра Ермоловой была образцом, непревзойденным в мировом театре, в ней сочетались горячий патриотизм, искренность и сила духа.

После Великой Октябрьской революции Ермолова, несмотря на преклонный возраст, много и охотно выступала на рабочих окраинах Москвы.

Принимая высокое звание народной артистки республики, Ермолова сказала: «Я глубоко горжусь честью, которая мне оказана этим подношением, и глубоко тронута тем именем, которым вы меня называете. Всю свою душу Малый театр отдавал народу, и всегда стремились к нему и он и я. И до конца дней мы всегда принадлежим народу».



М. Н. Ермолова. Портрет работы В. А. Серова. 1905.

МАСТЕРА СОВЕТСКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТЕАТРОВ

Театры, ставившие спектакли на родном языке, были только у 9 народов царской России. После Октября десятки народов Советского государства впервые создали свою оригинальную театральную культуру. Первые спектакли новых театров показывали борьбу трудящихся за свободу, воссоздавали образы героев гражданской войны, коммунистов, красноармейцев, крестьян. А исполнители сообщали этим героям поэзию и страстность, наделяли их отвагой, беззаветной преданностью революции, ненавистью к ее врагам.

С той поры неотъемлемыми чертами советского театрального искусства стали политическая направленность, высокая эмоциональность, народность.

У колыбели советских театров стояли Шекспир, Мольер, Шиллер, Пушкин, Гоголь, Островский: классическая драматургия служила школой мастерства для молодых актеров и молодых театров. На сценах шли произведения национальной и русской советской драматургии. Огромным успехом пользовались «Любовь Яровая» К. Тренева, «Мятеж» по Д. Фурманову, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова.

В театре получили свое образное отражение грандиозные события жизни нашей страны: индустриализация, коллективизация, Великая Отечественная война, напряженный труд строителей коммунизма.

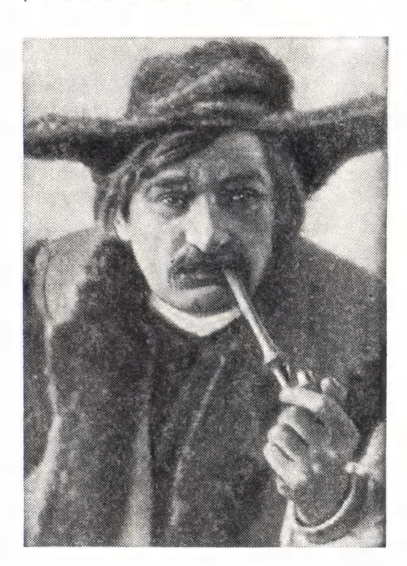
Используя художественные традиции народного творчества, эпические поэмы, легенды, литературу прошлого, мастера театра всех республик показывают жизнь народа, особенности быта, характеры людей, своеобразие и красоту национального искусства. Так богатое искусство социалистического реализма обретает у каждого народа свои неповторимые формы (см. ст. «Искусство социалистического реализма»).

20 национальных культур определяют многокрасочную палитру театральной жизни **Российской Федерации.** Актеры национальных театров Поволжья, театров народов Севера и Кавказа сочетают традиции русской актерской школы с реалистической образностью своего народного искусства.

Творчество актеров, режиссеров, художников в театрах РСФСР богато и разнообразно, отличается яркостью красок. В нашей стране широко известны имена осетинского актера В. Тхапсаева, актеров Татарии Х. Абжалилова и Г. Булатовой, башкирских мастеров театра А. Мубарякова, З. Бикбулатовой, А. Зубаирова, кумыкской актрисы Б. Мурадовой, бурятского актера и режиссера Ц. Цыдынжапова, актеров якутской сцены В. Местникова, Д. Ходулова, М. Слепцовой, режиссеров Г. Рустамова, З. Бритаевой и многих других.

Сценическое искусство Украины и Белоруссии близко русскому реалистическому театру и вместе с тем самобытно, неповторимо.

Музыкальность, поэтичность присущи **украинскому** театру. Его спектакли всегда отличались сочными красками, щедрым народным юмором и глубоким драматизмом. Крупнейшими мастерами стали украинские актеры Г. П. Ю́ра, Ю. В. Шумский, М. М. Крушельницкий, И. А. Марьяненко, Н. М. У́жвий, Б. В. Романицкий, В. С. Василько́.



А. М. Бучма в роли Миколы Задорожного. «Украденное счастье» И. Франко. Театр им. И. Франко. Киев. 1940.

Искусство **Амвросия Максимилиановича Бу́чмы** (1891—1957) вобрало в себя лучшие достижения украинской культуры. Замечательный художник создал неповторимые сценические образы. В спектакле «Украденное счастье» (И. Франко) Бучма играл роль крестьянина Миколы Задорожного. Грузная, понурая фигура, сгорбленная от тяжелой работы спина, полные тоски глаза — все это

выражало огромное человеческое горе. Бучма показывал, как созревает в забитом крестьянине сознание несправедливости общественного строя.

Одна из последних работ выдающегося украинского артиста — старый шахтер Макар Дубрава в одноименной пьесе А. Корнейчука. Незабываема сцена, когда Макар берет в руки пиджак сына, погибшего в фашистском застенке, и видит отверстие — там, где пуля, пробив ткань, вошла в сердце юноши. Бучма протягивает свою горестную ношу людям, как бы призывая зрителей никогда не забывать о горе, которое принесла война.

Бурно расцвело после Октябрьской революции и театральное искусство **белорусского** народа. Своеобразны дарования талантливых белорусских актеров В. И. Владомирского, А. К. Ильинского, П. С. Молчанова, Б. В. Платонова, Л. И. Ржецкой, В. И. Дедюшко, И. Ф. Жданович и других, но каждый из этих мастеров раскрывает в своем творчестве душевную глубину, народную мудрость, мягкий юмор белорусского народа.

Один из крупнейших советских актеров — **Глеб Павлович Гле́бов** (р. 1899) воплотил на белорусской сцене образы национальной драматургии, с успехом играл классический репертуар, например Гарпагона в «Скупом» Мольера. Замечательна созданная Глебовым роль Туляги — душевно чистого, но слабого человека, подавленного наглым карьеристом (комедия «Кто смеется последним» К. Крапивы́). Какими аплодисментами встречал зритель выразительную сцену, когда, освободившись наконец от этой зависимости от своего «покровителя», Туляга машинально протягивает ему почтительно руку, но затем, спохватившись, поджимает пальцы, и этот жест становится угрожающим!

Другая работа Глебова — образ матерого шпиона Харкевича в пьесе Э. Самуйленка «Гибель волка». Постепенно, словно лучами выхватывая темные стороны его души, Глебов показывает, что за кажущейся добротой прячется злобная ненависть врага.

Театральному искусству **Молдавии** тоже присущи музыкальность, поэтичность. Спектакли отражают жизнь молдавского народа, его прошлое и настоящее. Этому посвящено искусство актеров К. А. Штирбу, М. М. Апостолова, Д. Т. Дариенко, Е. Г. Казимировой, К. Т. Константинова и других.

Сценическое искусство народов Закавказья сохраняет неповторимое, присущее их национальной культуре своеобразие. Романтическая природа **грузинского** театра, яркий темперамент его актеров особенно полно раскрылись в постановках пьес грузинских драматургов и трагедий Шекспира, Шиллера.



Сцена из пьесы «Константин Заслонов» А. Мовзона. Белорусский драматический театр им. Я. Купалы. Минск. 1947. В роли Константина Заслонова — Б. В. Платонов (*в центре*).

Грузинский театр, носящий имя великого поэта Шота Руставели (см. т. 11 ДЭ, ст. «Писатели Кавказа и Закавказья»), ставит героико-романтические спектакли, поэтичные и волнующие. Его актеры пластичны, музыкальны, обладают точным чувством ритма. Массовые сцены отличаются скульптурной четкостью. В 1933 г. театр поставил трагедию «Разбойники» Шиллера. Революционный призыв «Ин тираннос!» («На тиранов!») стал главной темой и дал название этому спектаклю, поставленному талантливым режиссером С. Ахмете́ли. Роли братьев Моор — Карла и Франца играли **Акакий Хора́ва** (р. 1895) и **Акакий Васа́дзе** (р. 1899). Эти сценические образы были наполнены силой и пламенным драматизмом. Романтический дух спектакля определяли и массовые сцены, объединенные общим бурным внутренним ритмом.

Высот сценического мастерства достиг театр в постановке трагедии «Отелло» (1937). Выразительное оформление художника И. Гамреке́ли — черный бархат и золотая парча, окутывающая стены, мрачные романтические пейзажи — подчеркивало тревожную атмосферу спектакля. Центральную роль исполнил артист А. Хорава. Великий актер В. И. Качалов, видевший этот спектакль, писал А. Хораве: «Вы наградили меня Вашим Отелло. Благодарю Вас за эту большую радость. Крепко жму руку Вам и Вашему партнеру А. Васадзе — прекрасному



В. Анджапаридзе в пьесе «Изгнанник» Важа Пшавела. Театр им. К. Марджанишвили. Тбилиси. 1945.

Яго, а Вам за Вашего Отелло кланяюсь до земли».

Грузия богата и другими прекрасными актерами. В. Анджапаридзе, В. Годзиашвили, С. Закариадзе — все это воспитанники замечательного грузинского режиссера **Константина Марджанишви́ли (Марджа́нова)** (1872—1933), создавшего в 1928 г. другой крупнейший театр Грузии (ныне театр носит имя Марджанишвили). Актеры молодого поколения Э. Манджгаладзе, М. Джапаридзе и другие создают на грузинской сцене острые драматические и комедийные образы.

Драматические театры **Армении** по своему творческому методу сближаются с русским реалистическим искусством. Спектакли театра, носящего имя великого драматурга Г. Сундукяна, отличаются глубоким раскрытием замысла, психологически сложными образами, реалистической четкостью и героико-поэтической устремленностью. Разносторонний и тонкий мастер **Вагарш Вагаршя́н** (1894—1959) — создатель образов Егора Булычова, глубоко мыслящего и страдающего Гамлета. **Рачия Нерсеся́н** (1895—1961) — выдающийся актер, наделивший своих героев пламенным темпераментом, глубокой человечностью.

Один из лучших классических спектаклей театра — трагедия «Отелло» (1940), где главную роль играл актер **Ваграм Папазя́н** (1888—1968; см. илл., стр. 468). Спектакль отличался точностью исторического колорита — серебристые каналы Венеции, печальные кипарисы Кипра воссоздавали перед зрителями обстановку действия. Глубина и значительность образов, сыгранных исполнителями, высокий драматизм определили значение спектакля в истории советского театра. Ярко национальными чертами отличается искусство замечательных комедийных и характерных актеров Армении Авета Аветисяна и Гургена Джанибекяна.

Много шекспировских спектаклей поставил и **Азербайджанский** драматический театр им. М. Азизбекова. Столкновение могучих, внутренне непримиримых сил, героическое начало, поэтическая приподнятость отличали их. Народный юмор, смелая красочная комедийность, сила страстей — вот характерные черты искусства лучших артистов театра — М. Давудовой, А. Алекперова, С. Рухулла, комедийных актеров М. Алиева и М. Марданова.

Театр Закавказья, имеющий тысячелетнюю историю, расцветает новыми красками, постоянно обогащается.

У среднеазиатских народов до Октября своего театра не существовало. Теперь же искусство многих актеров Средней Азии получило широкую известность за пределами национальных республик. **Узбекский** романтический актер **Абрар Хидоя́тов** (1900—1958) прославился как создатель образов пламенного Отелло, поэтичного Гамлета. О нем восторженно писал видевший спектакль Ю. Фучик: «Ты не знаешь языка, и все же слышишь каждое слово Шекспира. Актер говорит жестом, походкой, движением руки — это большая, могучая театральная культура».

Трепетные, проникновенные образы героинь Шекспира — Дездемоны и Офелии создала **Сара Ишантура́ева** (р. 1911). Она играет на узбекской сцене и современных женщин Востока, пробуждающихся к новой жизни. Глубиной, драматической силой отличается творчество выдающегося узбекского актера **Шукура Бурха́нова** (р. 1910). Трагедийное дарование артиста, проявившееся в ролях ученого Улугбека (из одноименной драмы Шейхзаде) и Брута (из трагедии Шекспира «Юлий Цезарь»), сочетается с острой комедийностью в роли Городничего («Ревизор» Гоголя).

Казахские актеры восприняли от героической народной поэзии ее суровую мужественность, благородную простоту, реалистическую образность. Образы обаятельных, мягких, мудрых людей создал на национальной сцене Калибек Куанышпаев. Яркий комедийный актер Серке Кожамкулов порой шутливо-иронически,



Ш. Бурханов в роли Улугбека. «Мирза Улугбек» М. Шейхзаде. Театр им. Хамзы. Ташкент. 1961.

порой резко обличительно высмеивает отрицательных персонажей. Страстные, волевые, протестующие героини Хадиши Букеевой полны очарования.

Туркменские актеры — иного склада: они суровы, замкнуты, сдержанны в выявлении чувств, и все же силой и глубиной переживаний насыщено творчество Амана Кульмамедова, Соны Мурадовой и других.

Возвышенный, поэтический строй духовной жизни героев передают **таджикские** актеры Мухаммеджан Касымов и Асли Бурханов, сохраняющие в своей игре народные комедийные традиции. Мужественная простота и драматизм, заложенные в величественном киргизском эпосе «Манас», свойственны игре актеров **киргизской** сцены — Муратбека Рыскулова, Бакен Кыдыкеевой и других.

Свежесть жизненных красок, выразительность игры, тонкий лиризм и острота мысли отличают театральное искусство Прибалтики.

Эстонский театр «Ванемуйне» в Тарту, носящий имя бога песни древних эстов, возник около 100 лет назад. На его сцене идут не только драматические спектакли, но и оперы, оперетты, даже балеты. Поэтому все актеры «Ванемуйне» владеют законами драматического искусства и, кроме того, отлично поют, танцуют. Искусство театра остросовременно. Каждый спектакль несет нечто новое, поэтому так охотно посещают этот театр жители университетского города Тарту и любители искусства из окрестных сел и городов.

Сколько своеобразия в брызжущей юмором народной оперетте «Румму Юри» Э. А́рро и Л. Но́рмета, в изящной опере «Так поступают все» В. Моцарта, в величественном философском спектакле «Кориолан» В. Шекспира! Один из последних спектаклей театра — романтическая драма Ю. Смуула «Дикий капитан» (1965) — рассказывает об отважном эстонском моряке, который путешествовал по далеким морям на старых, обреченных на гибель судах, но всегда сохранял мужество, жизнерадостность, веру в людей. Сдержанная выразительная игра актеров, смелая творческая фантазия постановщика, народность всего духа спектакля определяют его успех.

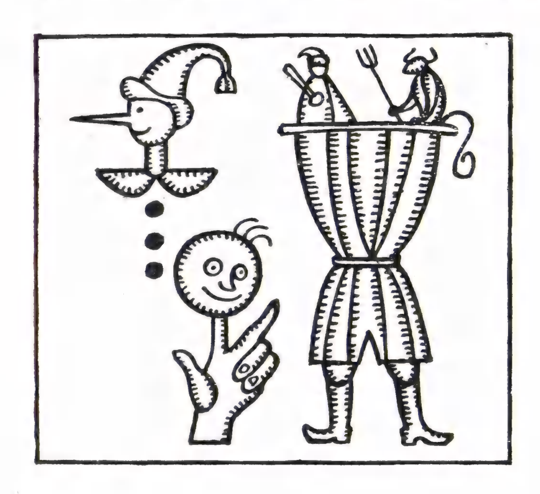
«Настоящее художественное творение должно в чем-то обладать неповторимостью. Если помнить об этом, тогда не будет на земном шаре ни одного маленького города, ни одного скромного театра, где невозможно было бы создать настоящее искусство»,— пишет руководитель этого коллектива К. Ирд.

В **литовском** городке Паневежис работает молодежный коллектив (руководитель Ю. Мильтинис), ставящий поэтические спектакли.

Реализм, многогранность творчества, глубина мысли характерны для искусства многих актеров и режиссеров Прибалтики. В **Латвии** широко известны артисты Л. Бе́рзинь, Я. О́сис, режиссер Э. Сми́лгис, А. А́мтман-Бри́едит. Среди прославленных мастеров литовской сцены—Б. Да́угуветис, К. Киманта́йте, Ю. Рудзи́нскас, М. Мирона́йте. Лучшие артисты и режиссеры Эстонии — А. Ла́утер, К. Карм, Э. Ка́йду, И. Та́ммур, В. Па́нсо и другие.

Жажда нового, стремление полнее и глубже отразить современность и по-новому раскрыть классические произведения, найти в них идеи, созвучные нашему времени, захватить зрителя свежестью и глубиной своего искусства — эти особенности отличают мастеров и творческие коллективы театров всех союзных республик.

В спектаклях театров нашего многонационального государства отражаются разнообразие и богатство самой жизни, мысли и чувства советских людей. Искусство социалистического реализма вбирает в себя все краски, все своеобразие художественных культур народов, строящих коммунизм. ■



ТЕАТР КУКОЛ

ИЗ ИСТОРИИ КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА

Кукольный театр существует очень давно. Древние народы верили, что и на небе, и на земле, и под землей, и даже в воде живут разные боги, дьяволы и священные животные. Чтобы молиться этим богам, люди делали их изображения: больших и маленьких кукол из камня, глины, кости или дерева. Вокруг таких кукол плясали, носили их на носилках, возили на колесницах или на спинах слонов, а иногда устраивали всякие хитрые приспособления и заставляли кукол, изображавших богов, дьяволов или драконов, поднимать руки или лапы, открывать глаза, кивать головами, скалить зубы. Постепенно такие зрелища все больше и больше становились похожими на театральные представления. На протяжении тысяч лет во всех странах мира с помощью кукол разыгрывались легенды о богах, демонах, оборотнях, джинах, а в средние века в европейских странах куклы показывали рай и ад, сотворение мира, Адама и Еву, чертей и ангелов, играли народные сказки и сатирические сценки, высмеивающие человеческие пороки: глупость, жадность, трусость.

В старой России не было государственных кукольных театров. На ярмарках, на бульварах, в городских дворах давали маленькие представления бродячие фокусники, акробаты и кукольники. Обычно один из них крутил ручку музыкального ящика, который назывался шарманкой. Под громкие звуки музыки кукольник показывал из-за маленькой ширмы, как смешной, длинноносый крикливый Петрушка бьет палкой царского офицера, который его хочет забрать в солдаты. От ловкого Петрушки доставалось и невежде-доктору, не умевшему лечить, и обманщику-торговцу.

Жизнь народных кукольников — бродячих актеров была очень тяжелой и мало чем отличалась от жизни нищего. После представления актер-кукловод снимал шапку и протягивал ее зрителям. Кто хотел, бросал в шапку медные копейки.

В других странах тоже были куклы, похожие на нашего *Петрушку*. Такие же длинноносые и крикливые забияки. Называли этих кукол по-разному: в Англии — *Панч*, во Франции — *Полишинéль*, в Италии — *Пульчинéлло*, в Германии — *Кáсперле* и *Ганс Вурст*, в Чехословакии — *Кашпáрек*, в Турции — *Карагёз*.

Сейчас кукольные театры существуют почти во всех странах. В современных кукольных театрах употребляются три разные системы кукол. Есть куклы, которые приводятся в движение нитками. Актер-кукловод стоит на возвышении сзади сцены и держит в руках «вагу»— специальное устройство. Оно состоит из двух или трех перекрещивающихся палочек, к которым прикреплены нитки. Нижние концы ниток соединены с головой и спиной куклы, привязаны к ее плечам, рукам, коленкам и ступням ног. Обычно у куклы бывает десять, двадцать, а иногда даже до сорока ниток. Если раскачивать палочку, от которой нитки идут к коленкам куклы, то кукла начинает поднимать и опускать ноги, ходить или танцевать. Когда слегка натянут нитку, прикрепленную к спине, то кукла делает поклон. Если подтянуть нитки, привязанные к ногам, и отпустить все остальные, кукла перевернется и может встать на голову или ходить на руках. Кукол этой системы часто называют марионетками, но это не совсем правильно, потому что во многих странах так называют любую театральную куклу. Лучше этих кукол называть просто куклы на нитках.

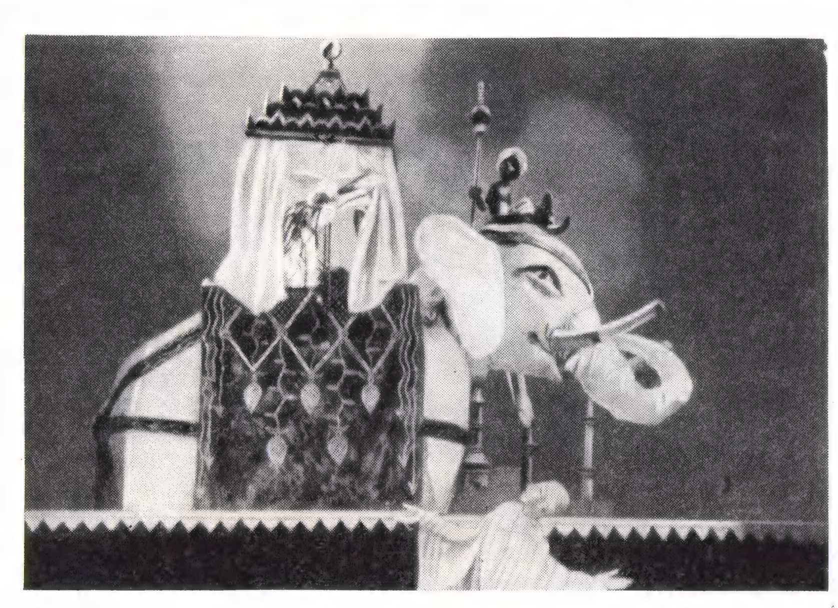
Другая система кукол — это куклы, надевающиеся на руку, как перчатки. Обычно



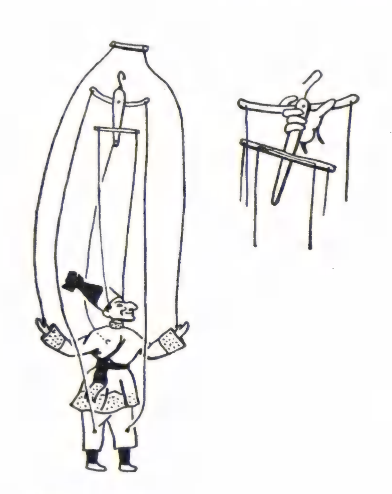
Русский *Петрушка* и его зарубежные братья — немецкий *Ганс Вурст* и английский *Панч*.



Кукла на тростях.



Сцена из спектакля «Волшебная лампа Аладдина». Центральный театр кукол. Москва.





Кукла на нитках.



Кукла на пальцах.

головка куклы надевается на указательный палец, одна ручка — на средний, а другая — на большой. Таких кукол многие называют у нас Петрушками, но это тоже не совсем правильно. Ведь куклы этой системы есть во многих странах. Правильно называть их перчаточными или куклами на пальцах.

Третья система — это куклы на тростях. Ими, так же как и куклами на пальцах, актер-кукловод играет из-за ширмы. Кукол на тростях иногда надевают прямо на руку, но чаще всего их держат за центральную палку, которая проходит через всю куклу. К этой палке прикреплены голова и плечи куклы, а к плечам — руки. Актер управляет руками куклы с помощью тоненьких палочек-тростей, прикрепленных обычно к локтям или кистям кукольных рук. Палочки скрыты от зрителей в рукавах или в одежде куклы.

Куклы на нитках и куклы на пальцах уже сотни и тысячи лет существуют почти во всех странах мира, а вот куклы на тростях до начала нашего века были только на Востоке, главным образом в Китае и Индокитае. В Европе такие куклы появились впервые у советских кукольников-художников Ефимовых.

Государственные кукольные театры в нашей стране были созданы только после Октябрьской революции. Их сейчас в Советском Союзе около ста. Это настоящие театры, в которых работают актеры, художники, мастера кукол.

Кукольные театры ставят народные сказки и пьесы, написанные писателями. Большинство театров кукол играет для детей, но некоторые ставят представления и для взрослых, любящих кукольный театр не меньше, чем дети. Появляется все больше кукольных самодеятельных коллективов при школах, домах пионеров.

Много государственных кукольных театров возникло в Чехословакии, Румынии, Польше, Венгрии, Демократической Германии.

С. Образцов.



ОПЕРНЫЙ ТЕАТР

ЯЗЫК ОПЕРЫ

Слово о п е р а — итальянское. В переводе на русский оно означает сочинение, произведение. Опера — это особое музыкально-драматическое произведение. Самое главное в опере — музыка. Но о п е р н ы й с п е к т а к л ь — результат коллективного творчества, включающий в себя элементы разных видов искусства. В нем участвуют артисты, оркестр, хор, балетная труппа. Очень важна и работа художников.

Действующие лица в опере не говорят, а поют в сопровождении оркестра. Певцы и оркестр музыкой и через музыку ведут с вами разговор о событиях, развертывающихся на сцене, о судьбе героев оперы, об их характерах.

У в е р т ю р а — краткое оркестровое предисловие — рассказывает о том, грустный или веселый будет спектакль.

Герои оперы выражают свои чувства и мысли в *вокальных монологах* — а р и я х. Вспомните предсмертную арию Сусанина «Чуют правду» или горькие раздумья князя Игоря, томящегося в плену,— «Ни сна, ни отдыха».

Характер каждого действующего лица вы угадаете с самого начала уже по тому, для какого г о л о с а [1] написана композитором та или иная п а р т и я (музыкальная роль). Композитор должен учитывать особенности певческого голоса исполнителя, чтобы образ героя получился верным, цельным. Чувства двух героев раскрываются в д у э т е. В а н с а м б л е участвует несколько голосов. И мелодия и слова у каждого разные. Порой в ансамбле отражаются противоречия между действующими лицами: они спорят или ссорятся. Если на сцене идет диалог — разговор между героями, то широкое, плавное пение (к а н т и л е н а) сменяется музыкальной речью, приближающейся к речи разговорной, т. е. р е ч и т а т и́ в о м. Настроения и чувства больших масс выражает х о р. Для хора написано много прекрасной музыки. В ее основе нередко — народные песни. Таков хор крестьян «Ох, не буйный ветер» в опере «Князь Игорь». Не случайно М. П. Мусоргский назвал «народной музыкальной драмой» свою оперу «Борис Годунов», где хор — живая человеческая масса, с отдельными характерными персонажами.

В опере ведущая роль принадлежит д и р и ж е р у. Совместно с режиссером и художником он решает, каким будет спектакль, как донести до зрителя замысел композитора.

Оперный спектакль как вид театрального искусства возник почти 400 лет назад в Италии, в 1594 г., а к концу XVII в. свои оперные композиторы были уже в Германии и Франции. Во всех странах опера развивалась в двух разновидностях: в виде оперы серьезной (сериа) и комической (буффа). Серьезная опера заняла прочное место среди развлечений высшей знати. Опера комическая — более близкая народу по сюжетам и музыке — жила в театрах и ярмарочных балаганах, посещаемых простыми людьми. Постепенно эти два вида оперы сближались. В творчестве Моцарта слилось воедино все лучшее, что создали для оперы европейские композиторы XVII—XVIII вв.

В России с 1736 г. звучали оперы итальянских мастеров. Русских композиторов посылали учиться в Италию, и сочинять оперы им приходилось в итальянском стиле. А различные формы народного театра дали начало русской комической опере.

Из опер доглинкинской эпохи наиболее талантливая — «Аскольдова могила» А. Верстовского.

Оперы гениальных наших композиторов Глинки, Даргомыжского, представителей «Могучей кучки», Чайковского открыли классический этап отечественного музыкального театра. В мировую оперную культуру влилась свежая струя русского искусства.

Традиции отечественной культуры хранит советский оперный театр, который стал любимым видом искусства для миллионов людей.

---

[1] Б а с — низкий мужской голос, т е́ н о р — высокий, б а р и т о́ н — средний. Самый высокий женский голос — к о л о р а т у́ р н о е с о п р а́ н о, более низкие — с о п р а н о и м е́ ц ц о - с о п р а н о, самый низкий женский голос — к о н т р а́ л ь т о.

Зарубежные оперные театры

Впервые оперные театры возникли в Италии. Самый знаменитый театр Европы находится в Милане. Это театр «Ла Ска́ла», построенный в 1778 г. В XIX в. он сделался центром оперной культуры, на его сцене выступали выдающиеся певцы мира. С театром «Ла Скала» связано творчество лучших итальянских композиторов. Сюда приглашают самых крупных дирижеров, декораторов, музыкантов.

В Милане есть и малый оперный театр «Пи́кколо Ска́ла».

Среди других театров Западной Европы, насчитывающих два-три века существования, выделяется Венская государственная опера — крупнейший театр Австрии. С XVIII в. этот театр связан с творчеством Глюка и его оперной реформой (см. ст. «Кристоф Виллибальд Глюк»). Здесь ставились впервые и оперы Моцарта и Бетховена (см. статьи «Вольфганг Амадей Моцарт», «Людвиг ван Бетховен»). Славу Моцарту принесли и спектакли оперного театра Праги. А в Пражском Национальном театре, открытом в 1881 г. на народные средства, ставились оперы чешских композиторов Сметаны и Дворжака (см. статьи «Бедржих Сметана», «Антонин Дворжак»).

Крупнейший оперный театр Франции парижская «Большая опера» — «Гранд-Опера́» возник в XVII в. Его расцвет начался в XIX в., когда сложился жанр «большой оперы» (см. ст. «Из истории французской оперы»).



«Ла Скала» — оперный театр в Милане. Италия.

Парижский театр комической оперы — «Опера́ Коми́к», основанный в 1715 г., стал в XIX в. центром национального оперного искусства. Здесь состоялись первые постановки опер Бизе.

Королевская опера в Берлине чаще всего принимала приезжие труппы. В наше время в Берлине работает театр «Ко́мише О́пер», открытый в 1947 г., который ставит произведения оперной классики для зрителей ГДР.

Своеобразен театр в Байрейте (Германия), созданный в 1876 г. по замыслу Вагнера для постановки его музыкальных драм. Здесь проходят торжественные фестивали, посвященные творчеству Вагнера.

На сцене английского театра «Ко́вент-Га́рден» в Лондоне, который стал оперным с 1858 г., выступают труппы гастролеров. В Малом «Ковент-Гардене» идут оперы камерного плана, подобные произведениям современного английского композитора Бриттена. В 1964 г. этот театр был на гастролях в СССР.

В США нью-йоркский театр «Метрополитен-О́пера» (открыт в 1883 г.) работает лишь 5 месяцев в году, здесь ставятся спектакли гастрольных трупп.

Среди оперных звезд мира блистали итальянцы Д. Руби́ни, А. Тамбури́ни, М. Баттисти́ни, Э. Кару́зо, Т. Ру́ффо, Марио дель Мо́нако, испанец С. Гайя́рре, болгарин Н. Гяу́ров, певицы Д. Гри́зи, Дж. Па́ста, А. Па́тти, Тоти даль Мо́нте, Мария Ка́ллас, румынка Х. Даркле́, американка Б. Ни́льссон.



Русский оперный театр и его артисты

В России первые оперы были поставлены в XVIII в. на сцене придворного Эрмитажного театра (Петербург). В домашнем театре Н. Шереметева (Останкино, под Москвой) играли крепостные артисты, и среди них талантливая Прасковья Жемчугова.

Оперные здания были построены в конце XVIII в. (Петербург, 1783; Москва, 1780). Оперные труппы этих театров тоже составлялись из крепостных актеров. В других городах России оперные театры начали работать в XIX в. (Одесса, Тифлис, Киев, Казань, Харьков, Пермь).

В начале XIX столетия два крупнейших оперных театра России считались казенными, или императорскими, театрами, так как подчинялись царскому двору. Один из них — Мариинский театр в Петербурге (теперь им. Кирова). Нынешнее здание театра построено по проекту архитектора А. Кавоса) на месте сгоревшего в 1860 г. Второй — в Москве — Большой театр (прежде назывался Петровским театром, так как построен на улице Петровке). Он сгорел во время нашествия французов и был восстановлен в 1824 г. архитектором О. Бове.

Знатная публика увлекалась пением итальянцев, а русские спектакли ставились не часто.

Начало классического периода русского искусства знаменует собой постановка оперы Глинки «Иван Сусанин» («Жизнь за царя»). В Петербурге она прозвучала впервые 9 декабря 1836 г., в Москве — почти шесть лет спустя.

В это время в русском оперном театре складывался национальный стиль пения, отличавшийся широтой распева, задушевностью, психологической глубиной в раскрытии характера оперного героя. Эти черты русского исполнительского искусства при-

несли ему впоследствии мировое признание.

Голоса русских певцов не уступали по красоте и силе голосам приезжих знаменитостей. Необыкновенной талантливостью отличалась А. Петрова-Воробьева, чей голос, по словам критика В. Стасова, — «один из самых необычайных, изумительных контральто в целой Европе». Мужа ее О. Петрова называли «Щепкиным русской оперы». В партиях Ивана Сусанина, Руслана, Мельника певец поражал и красотой голоса, и правдивостью, проникновенностью игры. И в Петербурге, и в Москве известен был С. Гулак-Артемовский — обладатель замечательного баса.

Среди московских оперных певцов выделялись Н. Репина-Верстовская, Е. Семенова, Н. Лавров, чей голос называли упоительным, А. Бантышев, прозванный московским соловьем.

Но драгоценнейшие сокровища отечественного оперного репертуара долгое время оставались не оцененными по достоинству. Они шли лишь в исковерканном, сокращенном виде. Оперы, где звучали свободолюбивые идеи, не допускались на сцены императорских театров.

Только в 80-х годах были поставлены русские оперы на сценах частных театров, не подчинявшихся царскому двору. Лучший из таких театров принадлежал С. И. Мамонтову — человеку, по словам Ф. Шаляпина, «влюбленному в наше, в русское искусство». Мамонтовский театр работал в Москве в 1885—1888 и в 1896—1904 гг. Каждый его спектакль был шедевром искусства. Здесь были собраны лучшие певцы, дирижеры, художники. На Мамонтовской сцене прославились певцы Н. Салина, Е. Цветкова, Н. Забела-Врубель (см. илл., стр. 272—273), А. Секар-Рожанский; здесь мужал гений Ф. Шаляпина.

В другом частном театре предприниматель С. И. Зимин также ставил с успехом русские оперы. В этом театре выступал Л. Собинов.

В 90-е годы в постановках русского оперного репертуара наконец проявили себя и казенные театры. Артисты Мариинского театра — Медея и Николай Фигнер (тенор) были любимцами публики. Выдающийся баритон Л. Яковлев — один из самых блестящих исполнителей партии Онегина. Превосходный бас был у артиста Ф. Стравинского, отца выдающегося русского композитора И. Стравинского. Незабываемый сценический образ Гришки Кутерьмы в поздней опере Римского-Корсакова «Сказание о граде Китеже» создал И. Ершов.

На рубеже двух столетий в московском Большом театре работала целая плеяда выдающихся артистов: П. Хохлов — яркий исполнитель партии Онегина, Е. Збруева, В. Петров.

Искусство исполнителей радовало, как праздник, когда на сцене появлялся Ленский — Л. Собинов, когда Снегурочку пела А. Нежданова, когда в опере «Князь Игорь» выступили Ф. Шаляпин и В. Петров, один — в Мариинском, другой в Большом театре. Эти великие певцы воплотили настолько яркие образы и характеры в русских и классических оперных партиях, что мало кому удалось впоследствии прибавить новый штрих к рисунку ролей, созданных ими (см. статьи «Ф. И. Шаляпин», «А. В. Нежданова», «Л. В. Собинов»).

Русские оперы завоевали любовь зрителей не только во многих городах России, но и за рубежом — в Италии, Франции, Чехии. Огромным событием были «русские сезоны» оперы и балета в Париже и в Лондоне, организованные в 1908—1914 гг. театральным деятелем С. Дягилевым.



Ф. И. Шаляпин в роли Бориса Годунова. Опера «Борис Годунов» М. П. Мусоргского. Портрет работы А. Я. Головина.

Ф. И. Шаляпин

Имя Федора Ивановича Шаля́пина (1873—1938) известно всему человечеству. Об этом с гордостью говорил Максим Горький: «Федор Иванович Шаляпин всегда будет тем, что он есть: ослепительно ярким и радостным криком на весь мир: вот она — Русь, вот каков ее народ...»

Детство Шаляпина в Казани в семье мелкого служащего было безрадостным. Мальчик работал учеником у сапожника, затем токарем, переписчиком бумаг. Но уже с юных лет его неудержимо влекло к искусству. Он пел в церковном хоре, участвовал в оперных спектаклях как статист и хорист. Потом ему стали поручать небольшие партии. Потянулись годы странствий по городам России. Наконец Петербург — Мариинский театр.

Шаляпин был наделен от природы прекрасным по тембру басом и способностью выражать тончайшие душевные движения и настроения.

Признание и слава пришли к Шаляпину в Москве, в оперном театре Саввы Мамонтова, угадавшего великий талант артиста (см. ст. «Русский оперный театр и его артисты»).

Шаляпин не только создал галерею гениальных образов оперного и концертного репертуара, но и внес в оперное искусство много нового. Он достиг глубокой гармонии между музыкальной характеристикой образа и его психологическим содержанием. Голос артиста был бесконечно богат разнообразными звуковыми красками. Шаляпин свободно владел этой звуковой палитрой, тончайшими оттенками своей музыкальной речи.

Великий певец, как никто другой, воплотил на сцене все богатство интонаций открытой Мусоргским речитативной формы.

Как не похожи друг на друга созданные Шаляпиным образы, наделенные сложными психологическими чертами: царь Борис и Варлаам («Борис Годунов» Мусоргского), Сусанин («Иван Сусанин» Глинки), Иван Грозный («Псковитянка» Римского-Корсакова), Мефистофель («Фауст» Гуно)! Эти и многие другие партии, блистательно исполненные Шаляпиным, создали всемирную славу русскому оперному искусству.

В каждой опере Шаляпин участвовал не только как артист, но и как режиссер. Он прекрасно владел искусством грима и всегда гримировал себя, находя новые, более точные решения образа.

Искусство Шаляпина — результат огромной работы, высокой требовательности к себе и окружающим, глубочайшего проникновения в создаваемый образ, постоянных поисков новых средств выразительности. Вот почему великий певец и артист Шаляпин оставил неизгладимый след в истории русской и мировой культуры.

А. В. Нежданова

Антонина Васильевна Нежда́нова (1873—1950) — одна из самых замечательных русских певиц, гордость нашего искусства. Ее голос удивительного тембра, звеневший как серебро, неотразимо привлекал к себе.

Композитор С. В. Рахманинов посвятил ей свой «Вокализ». Когда Антонина Васильевна посетовала, что в нем нет слов, автор ответил: «Зачем слова, когда вы своим голосом и исполнением сможете выразить все лучше и значительно больше, чем кто-нибудь словами».

Серьезно учиться пению Нежданова начала двадцати пяти лет, в Московской консерватории.

Лирико-колоратурное сопрано — голос легкий, он должен быть очень подвижным, способным преодолевать технические трудности. Нежданова стремилась не только красиво и точно петь музыку произведения, но и создавать сценичес-



А. В. Нежданова в роли Антониды. Опера «Иван Сусанин» М. И. Глинки.

кий образ, характер, играть свою музыкальную роль так, как играют на сцене драматические актеры. И ей удавалось быть всегда правдивой, искренней, настоящей, играла ли она роль простой русской девушки Антониды («Иван Сусанин» Глинки), красавицы Людмилы («Руслан и Людмила» Глинки), недобрых волшебниц — Царицу ночи в опере Моцарта «Волшебная флейта», Шемаханскую царицу в «Золотом петушке» Римского-Корсакова, или создавала образы хрупких сказочных существ — Снегурочки и Волховы. Неждановой часто приходилось петь с Л. В. Собиновым. Голоса артистов хорошо сливались в дуэтах, и их совместные выступления превращали спектакль в праздник искусства.

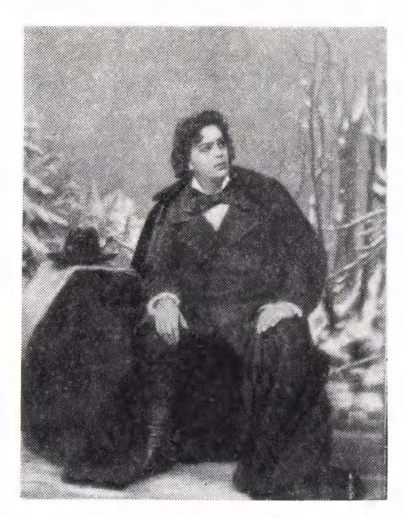
Выступала Нежданова и в Париже, в театре «Гранд-Опера». «Искусство и техника стали Вашей второй органической природой. Вы как птица поете, потому что Вам надо петь, что Вы не можете не петь...» — писал певице К. С. Станиславский.

Л. В. Собинов

Мягкость, лиризм, тонкая грусть — вот черты, всегда присущие героям, для которых написаны в операх всего мира партии лирических теноров. В этих партиях не найти психологических глубин, возможности их исполнителей ограничены. Но Леонид Витальевич Со́бинов (1872—1934) сумел создать неповторимые, запоминающиеся черты у каждого из своих персонажей, даже у таких на первый взгляд похожих друг на друга оперных героев, как Эрнесто в «Дон Паскуале» Доницетти, Вертер в опере Массне того же названия, Вильгельм Мейстер в опере Тома «Миньон», кавалер де Грие в «Манон» Массне, Альфред в «Травиате» Верди.

Окончив Филармоническое училище, Собинов начал выступать на сцене Большого театра (1897). Чтобы усовершенствовать свою вокальную технику, Собинов едет в Италию. Там он выступает в Миланском театре «Ла Скала» (см. ст. «Зарубежные оперные театры»), там к нему приходит мировая слава.

Собинов обладал лучезарным, нежным по тембру лирическим тенором, но он был еще и истинным артистом: совершенно по-новому готовил он оперные роли, внося в каждую что-то свое. Он первым из исполнителей показал Ленского таким, как тот описан у Пушкина: восторженным юным поэтом, «с кудрями черными до плеч», трогательно и тонко передал его чувства, робкую любовь и ревность. В опере Вагнера «Лоэнгрин» Собинов создает образ сказочного рыцаря — не воина, но защитника добра и правды. Белокурые длинные волосы, взор юноши, жаждущего доверия, — таков Лоэнгрин — Собинов, своим чудесным голосом производивший неотразимое впечатление на слушателей.



Л. В. Собинов в роли Ленского. Опера «Евгений Онегин» П. И. Чайковского.

Жизненно достоверными были и его простые крестьянские парни — Левко в «Майской ночи» Римского-Корсакова, Йонтек в «Гальке» Монюшко, и знатные герои — герцог в «Риголетто» Верди, князь в «Русалке» Даргомыжского. Собинов — замечательный исполнитель романсов, особенно русских — от М. И. Глинки до С. В. Рахманинова, который посвятил ему ряд своих произведений.

Подолгу гастролируя за границей, Собинов всегда оставался верным сыном своего народа. Он приветствовал революционное движение и помогал ему денежными средствами.

После Великой Октябрьской революции он занимался общественной деятельностью, пел, воспитывал артистическую молодежь.

Всенародную любовь к великому певцу выразил В. И. Качалов: «Ты пропел нам свою песнь, чудесную, как твоя жизнь, и прожил с нами жизнь, прекрасную, как твоя песнь...»



Советский оперный театр

В первые годы Советской власти трудно было содержать огромные здания, которые нечем было отапливать и освещать. Некоторые говорили, что пролетариату не нужна опера, буржуазное развлечение, и императорские театры надо закрыть. Но В. И. Ленин не позволил сделать этого. Народный комиссар просвещения А. В. Луначарский (см. ст. «Путь советского театра») в статьях о Большом театре говорил: «Новая опера зажжет свой огонь от самых ярких факелов старой оперы». Директором Большого театра был назначен Л. В. Собинов, Мариинскую оперу возглавил Ф. И. Шаляпин. Появились музыкальные театры в городах, где их прежде не было. Теперь все театры стали государственными.

Помимо Большого театра, в Москве открылись Студия имени Станиславского и Музыкальный театр Немировича-Данченко (объединившиеся впоследствии в театр им. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко). В Ленинграде с 1918 г. существует Малый оперный театр. С 1919 г. ведущим театрам было присвоено звание академических, и постепенно это звание завоевывают лучшие театры республик. Теперь в стране более тридцати оперных театров.

С новой силой зазвучала на сцене русская и зарубежная классика. Опера «Иван Сусанин» теперь как бы родилась заново. Образ Ивана Сусанина замечательно воплотили на сцене Большого театра А. Пирогов, М. Рейзен, М. Михайлов, И. Петров. Заново в полной редакции поставлены оперы Мусоргского, возобновлены постановки забытых опер.

Стали появляться на сцене и новые произведения советских композиторов. Большим событием в конце 20-х годов явилась постановка в Ленинграде оперы С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». В 30-е годы была создана опера Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» (см. статьи «Д. Д. Шостакович», «С. С. Прокофьев»).

Первыми получили звание народного артиста республики старейшие наши певцы А. В. Нежданова, Л. В. Собинов, Ф. И. Шаляпин.

Семья советских артистов все время пополняется молодыми талантами. Еще выступали на сцене певцы старшего поколения, когда начали свой путь молодые Г. и А. Пироговы, И. Козловский, С. Лемешев, Н. Обухова, К. Держинская, В. Барсова, Е. Степанова, М. Максакова, чьими именами гордится наш оперный театр.

Выдвинулись в советское время дирижеры Н. Голованов, А. Пазовский, С. Самосуд, В. Дранишников, А. Мелик-Пашаев, Г. Рождественский. Среди художников, посвятивших себя работе в оперном театре, большую известность завоевали Ф. Федоровский, П. Вильямс, В. Дмитриев, В. Рындин.

Каждая из столиц советских республик стала центром национальной музыкальной культуры — в оперных театрах осуществлены постановки национальных опер (см. ст. «Музыка в союзных республиках»). Во всех республиках появились мастера оперного искусства, заслужившие высшее в нашей стране звание народного артиста СССР (введено в 1936 г.). Это узбекские певицы Х. Насырова и С. Кабулова, киргизка С. Киизбаева, туркменка М. Кулиева, казашка К. Байсеитова — женщины Востока, которые выступили на сцене, смело нарушив запрет мусульманской религии.

Среди первых признанных мастеров были певцы Азербайджанского театра оперы и балета им. М. Ахундова — Р. Мамедов, прозванный «Бюль-Бюль» (соловей) и Ш. Мамедова.

В армянском театре им. А. Спендиарова засверкало искусство А. Даниелян, Г. Гаспарян, П. Лисициана, Т. Сазандарян.

В грузинском театре им. З. Палиашвили расцветали дарования Д. Андгуладзе, Д. Гамрекели, П. Амиранашвили, Е. Сохадзе, З. Анджапаридзе.

Белоруссия гордится такими мастерами, как Л. Александровская, Т. Нижникова, З. Бабий.

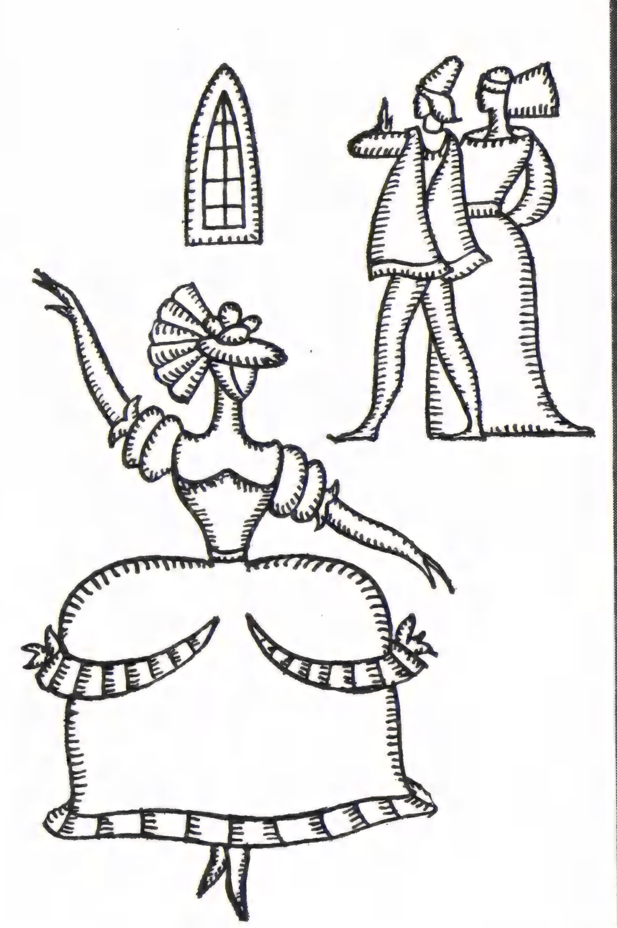
Многочисленный отряд мастеров оперного искусства трудится на Украине. Первыми народными артистами СССР были М. Литвиненко-Вольгемут, И. Паторжинский, З. Гайдай.

Высока оперная культура в прибалтийских республиках. Артисты театра «Эстония» Т. Куузик и Г. Отс и выдающиеся певицы Латвии — Ж. Гейне-Вагнер и Э. Пакуль носят звание народных артистов СССР.

Многие советские оперные певцы — И. Архипова, Г. Вишневская, Б. Гмыря, И. Петров и другие — выступают с большим успехом в разных странах мира.



Государственный академический Большой театр Союза ССР. Москва.





БАЛЕТ

ИСКУССТВО БАЛЕТА

Каждое искусство своими средствами рассказывает людям о человеческих переживаниях, мыслях, чувствах, о всевозможных событиях — реальных, сегодняшних и исторических или фантастических. И каждое искусство по-своему условно. И быть может, музыкальный театр — опера и особенно балет — наиболее условен. Почему «особенно балет»? Потому что даже в опере, где вместо обычной речи действующие лица поют, они поют слова. А слова легко понять — они привычны.

В балете — не то. Балет лишен слова. Его основа — танец. Но танец состоит из отдельных движений, которые можно сравнить с буквами, слогами, словами. И как из слов в литературе получаются предложения, фразы, из которых могут возникнуть рассказы и поэмы, романы и стихи, так *в балете из отдельных движений возникают танцы, составляющие балет-спектакль, который может рассказать и о разных событиях, и о различных состояниях души героев...* Рассказать безмолвно. Только движением тела, выражением лица артиста.

Но чтобы стать таким артистом, который способен вести разговор на языке танца, нужно обладать особыми природными данными, одаренностью и долго (девять лет!) учиться в специальной школе.

Главный предмет в балетной школе — классический танец. Существует еще много других

специальных дисциплин: музыка, актерское мастерство, дуэтный танец, т. е. танец вдвоем, историко-бытовой, народно-сценический, хара́ктерный танец и т. д. Все они необходимы для того, чтобы воспитанник школы стал артистом балета. Кроме того, здесь проходят все предметы по обычной школьной программе. В школе развиваются способности, необходимые для будущих выступлений на сцене. Тело артиста в танце становится пластичным и выразительным.

Балетный спектакль состоит из нескольких слагаемых: литературной первоосновы спектакля (л и б р е́ т т о), музыки и хореографии, из которых исходят композитор (автор музыки) и б а л е т м е́ й с т е р (хореограф), сочиняющий танцы. Танцы должны отвечать содержанию либретто и мысли, настроению музыки. Либретто, музыка и хореография нуждаются в соответствующем оформлении. Его находит художник.

Декорации не только создают определенное место действия, но и атмосферу, которая помогает зрителю почувствовать и понять характер героев, идею произведения. Особую роль играет в балете костюм. Он должен отличаться легкостью и своим цветом и формой отвечать личности каждого персонажа. Но при этом лишь намеком и очень условно он может приближаться к бытовому или историческому костюму: балетный артист на сцене должен быть одет так, чтобы его костюм не мешал, а помогал движению.

Все авторы спектакля — композитор, балетмейстер и художник — отталкиваются от содержания, изложенного в литературной форме. Но каждый из них создает как бы самостоятельное произведение своего искусства — музыкального, танцевального, изобразительного. Однако самостоятельность этих произведений относительна. Они должны гармонически сливаться друг с другом, и только тогда, при наличии талантливых исполнителей, возникнет целое — б а л е т, б а л е т н ы й с п е к т а к л ь.

Таким образом, так же как и в драме или опере, создание балета начинается с пьесы. Но пьеса здесь особенная: либретто (сценарий) сравнительно коротко излагает основные события, рассказывая о взаимоотношениях действующих лиц и положениях, в которые они попадают. Либретто чаще всего основывается на произведении большой литературы, использует его главные драматургические «вехи». А балетмейстер, ориентируясь на них, сочиняет танцы, которые раскрывают самую суть литературного произведения. Например, в Большом театре создан балет на основе современной повести лауреата Ленинской премии Чингиза Айтматова «Тополек мой в красной косынке».

А кто из вас не помнит сказок своего недавнего детства — «Спящей красавицы» Перро́ или «Щелкунчика» Гофмана? Они послужили основой для прекрасных балетов на музыку Чайковского. Все вы читали или вскоре прочтете поэму Пушкина «Бахчисарайский фонтан» и трагедию Шекспира «Ромео и Джульетта». Хотелось бы, чтобы вы знали о существовании балетов «Бахчисарайский фонтан» (музыка Б. Асафьева), «Ромео и Джульетта» (музыка С. Прокофьева). Эти балеты вдохновлены гением величайших поэтов мира — англичанина Вильяма Шекспира и русского Александра Пушкина...

Но есть балеты, либретто для которых не берется из литературных источников, а сочиняется специально. Так, французский поэт XIX в. Т. Готье́ написал либретто «Жизе́ли» (музыка А. Ада́на), лишь отчасти связанное с легендой о вилиссах, упомянутой Гейне.

А бывают балеты и вовсе без литературной первоосновы. Их основа — только музыка, ее содержание, ее мысль. Гениальный русский хореограф Михаил Фокин создал спектакль, выразив свое понимание музыки Шопена в замечательных танцах балета «Шопениана».

А сейчас, на примере самого популярного балета, который ставят почти во всех театрах мира, попытаемся разобрать слагаемые балетного спектакля.

Вы, вероятно, догадались, что речь идет о «Л е б е д и н о м о з е р е» Чайковского. Он создал этот свой первый балет в 1876 г. на либретто В. Бегичева и В. Гельцера.

Либретто сказочное: злой волшебник превратил прекрасных девушек в лебедей. Королева лебедей Одетта рассказывает заблудившемуся принцу Зигфриду о горе ее подруг, о ее собственном несчастье. Избавить от него может только верная любовь. Зигфрид клянется спасти Одетту и ее печальную свиту. Но злой волшебник является на придворный бал с двойником Одетты — Одиллией. Юноша думает, что перед ним та, которую он встретил на зачарованном озере лебедей, и неведомо для себя нарушает клятву верности Одетте. Ее отчаяние беспредельно. Но Зигфрид, поняв свою ошибку, устремляется к озеру. В страшной схватке он побеждает волшебника и, освободив лебедей от злых чар,

искупает свою невольную вину перед их прекрасной королевой.

Музыка оказалась столь же поэтичной, возвышенной и светлой, как сюжет. Она поразила всех тем, что, раскрывая сказочное содержание, передавала реальные, человеческие чувства, благородные и сложные. Сострадание, верность, смятение души, раскаяние, отвага, печаль и радость — все раскрывалось в этих, тогда непривычных мелодиях... Балет впервые в истории хореографии получил симфоническую музыку: она, как никогда, была глубока, полна мысли и самых разных настроений — от щемящей печали и лиризма в царстве лебедей до радости и торжества коварной Одиллии.

Танцы, сочиненные выдающимися балетмейстерами петербургского театра Мариусом Петипá и Львом Ивановым, в постановке 1895 г. передавали суть происходящих событий и настроения действующих лиц, столь совершенно воплощенные в музыке. В результате в «Лебедином озере» появились все виды танцев, принятых в классических балетах; здесь и чистая классика лебединых картин, и характерный танец (неаполитанский, мазурка и др.), и гротесковый (партия шута), и историко-бытовой танец (полонез и др.). Все они имеют одну общую основу — русскую школу академического балета. Все передают содержание либретто и музыки, характер событий и переживания действующих лиц.

Декорации «Лебединого озера», как и других старых спектаклей, сейчас выглядят совсем по-иному, чем при рождении балета. Разные художники разных эпох все время ищут свое изобразительное решение темы балета, мысли музыки.

Впрочем, меняются со временем не только декорации и костюмы. Время накладывает свой отпечаток на весь спектакль, на все его слагаемые: либретто, трактовку музыки, хореографию, манеру исполнения. И даже старые балеты, которые мы бережно храним, не могут и не должны оставаться застывшими и неизменными, как музейные экспонаты.

Балет — живое искусство. Оно развивается и видоизменяется вместе с жизнью. И в этом — одна из самых привлекательных его черт.

Г. Уланова

ЗВЕЗДЫ БАЛЕТА

Танцовщиц в балете всегда очень много — это артистки кордебалета, составляющие многочисленный коллектив, без которого невозможно исполнение массовых танцев, и первые и вторые солистки — им поручаются сольные номера, дуэты, па-де-труа.

Главная танцовщица балетной труппы — балерина. Для нее сочиняется центральная роль в балете — самая большая и самая трудная, требующая высокого мастерства.

С полотна французского живописца Н. Ланкрé улыбается Мари Камаргó — звезда балета XVIII в. Во множестве гравюр живет невесомая грация Марии Тальóни — прославленной балерины прошлого столетия. Литографии 40-х годов XIX в. представляют нам миловидно-юную Карлотту Грúзи, для которой некогда был поставлен и поныне идущий балет «Жизель». Великая Анна Павлова, удлиненные, «бесплотные» линии ее танца запечатлены замечательным художником Валентином Серовым (см. ст. «Анна Павлова»).

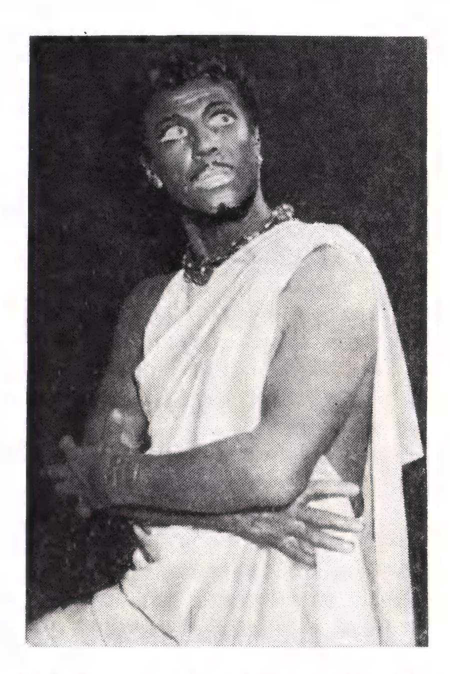
В наше время пытаются запечатлеть искусство балерины на кинопленке. Так, вы можете увидеть гениальную Галину Уланову в «Жизели», «Ромео и Джульетте», «Седьмом вальсе» Шопена, «Умирающем лебеде», «Бахчисарайском фонтане». Ее творческая жизнь — символ и образец искусства балерины (см. ст. «Галина Уланова»). Вы можете посмотреть и талантливо

сделанную кинобиографию Майи Плисецкой, где воссоздан путь превращения одаренной школьницы во всемирно известную прима-балерину Большого театра. Но лишь побывав на «живом» спектакле, по-настоящему ощутишь все особенности этой профессии. Каждая роль ставит перед балериной новые задачи и резко отлична от другой. И какой бы спектакль мы ни взяли, везде и всегда балерина должна танцем рассказать о судьбе, о душевной жизни своей героини, передать ее характер. Подчас ей приходится перевоплощаться даже в одном и том же спектакле.

Мы встречаем в новой постановке «Щелкунчика» на сцене Большого театра Екатерину Максимову — Машу. В первой картине это совсем девочка, подросток. Но вот закончен рождественский вечер, начинается Сон, и мы видим ту же балерину прекрасной девушкой,



М. М. Плисецкая в роли Хозяйки Медной горы. Балет «Каменный цветок» С. С. Прокофьева. Большой театр Союза ССР. Москва.



В. М. Чабукиани в роли Отелло. Балет «Отелло» М. Мачавариани. Государственный театр оперы и балета им. З. Палиашвили. Тбилиси.

совершающей небывалое путешествие к вершине новогодней елки.

Нельзя забывать и о партнере балерины — первом танцовщике (или премьере) балетной труппы. История балета сохранила славные имена первых танцовщиков — исполнителей главных партий, таких, как Огюст Вестри́с (современники называли его богом танца), Вацлав Нижи́нский и другие. Советский балет вызвал к жизни творчество множества талантливейших премьеров — от выдающегося мастера хореографии 30—40-х годов Вахтанга Чабукиани, создателя спектаклей «Сердце гор», «Лауренсия» и исполнителя главных ролей в них, до великолепных молодых мастеров наших дней (см. ст. «Мастера советского балета»).

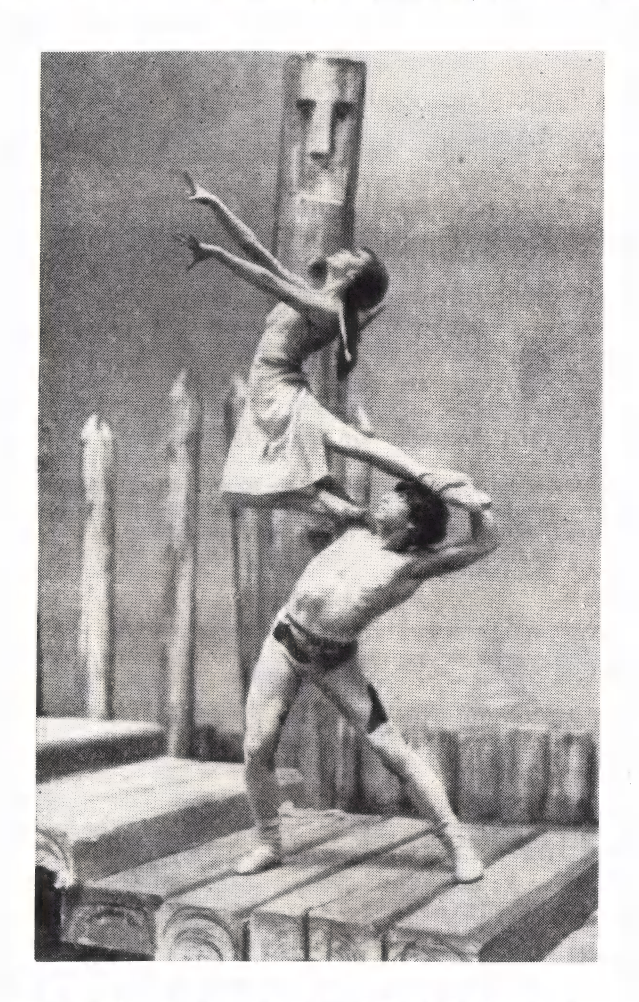
Одну и ту же партию каждый первый танцовщик и каждая балерина истолковывают по-своему — достаточно вспомнить, сколько накопилось за почти вековую жизнь «Лебединого озера» и «Дон Кихота» самых различных исполнительских прочтений одного и того же «танцевального текста». В богатстве различных дарований балерин и премьеров — залог вечной новизны, одушевленности и очарования балетного спектакля.

■

БАЛЕТМЕЙСТЕР

Труд балетмейстера сложен и прекрасен. Задолго до встречи с исполнителями он часами слушает музыку, внимательно изучает сценарий (либретто), мысленно представляя себе свою будущую постановку, тот или иной образ. Он раздумывает над тем, где применить сольные и дуэтные танцы (па-де-де), где нужны групповые и массовые (па-де-труа, па-де-катр и др.) или пантомимные сцены.

Балетмейстер прошлого века Мариус Петипá завершил балет «Спящая красавица» (музыка П. Чайковского) большим праздником, парадом сказок. Гонится неповоротливый Людоед за проворным Мальчиком с пальчик. Пугается Красная Шапочка, увидев Серого волка. Изящны фарфорово-хрупкая поступь принцессы Флорины и полеты Голубой птицы. Венец событий — радостный лучезарный дуэт главных героев — юной принцессы Авроры и принца Дезире. А потом общая торжественная и веселая мазурка.



Сцена из балета «Весна священная» И. Ф. Стравинского. Исполняют Н. И. Сорокина и Ю. К. Владимиров. Балетмейстеры Н. Д. Касаткина и В. Ю. Василёв. Большой театр Союза ССР. Москва.

Скорбная история человеческого сердца правдиво воплощена балетмейстером Михаилом Фокиным в балете «Петрушка» (1911, музыка И. Стравинского). Кукла из площадного балагана мыслит и чувствует по-человечески. Отчаянными прыжками пытается прорваться сквозь глухие стены, гневно сжимает кулаки, плачет от обид и унижений.

Замечательные спектакли современного балетмейстера Юрия Григоровича «Каменный цветок» и «Легенда о любви» рассказывают о подвиге художника, дарящего людям Прекрасное.

Цель у всех балетмейстеров, конечно, общая: поэтически выразить в танце правду человеческих поступков, переживаний, взаимоотношений. Но у каждого мастера хореографии свой почерк. Некоторые, например старейшие мастера отечественной хореографии Касьян Голейзóвский и Федор Лопухов и молодой постановщик Олег Виноградов, зарисовывают все движения (па) будущих танцев. Другие, подобно блестящему знатоку плясового фольклора и своеобразнейшему хореографу Игорю Моисееву, свободно импровизируют. Третьи, как чета молодых постановщиков, артисты балета Наталья Касаткина и Владимир Василёв, сами до начала репетиций исполняют все роли, выверяя характер будущего спектакля.

Кроме главного и чрезвычайно редкого таланта — умения сочинять танцы, балетмейстер должен знать еще музыку и живопись, историю и литературу, искусство сценариста, без чего трудно сложить сюжет спектакля, творчество театрального художника, без чего не создать декораций и костюмов. Балетмейстер должен знать особенности каждого исполнителя и всего состава участников, работа с которыми требует выносливости, силы воли и самообладания. А еще, помимо знаний и таланта, балетмейстеру необходима подвижная, пылкая и обаятельная фантазия. Ведь только с ее участием рождается чудо балетного искусства.

Танцы, сочиненные талантливыми балетмейстерами, передаются от одного поколения исполнителей к другому. ■

ИЗ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОГО БАЛЕТА

Балету немногим более четырехсот лет, хотя искусство танца существует уже несколько тысячелетий. Балет впитывал в себя все, что было создано хореографией европейских стран, народным танцевальным искусством. Еще в эпоху средневековья во Франции, Германии, Италии были широко распространены выступления бродячих артистов-комедиантов (а в России скоморохов), в искусстве которых танец играл очень важную роль. Персонажи итальянской комедии масок не обходились без танца (см. ст. «Театр эпохи Возрождения»).

Формы народных танцев заимствовал придворный балет. Например, хороводная цепь — шествие — легла в основу медленных придворных «прогулочных» танцев позднего средневековья.

В течение XV—XVII вв. придворные бальные и сценические танцы развивались одним путем. Сценический танец и начал складываться тогда, когда для красивого исполнения придворных танцев и для постановки придворных спектаклей понадобилась серьезная подготовка.

Первые балеты зародились в Северной Италии (название «балет» — народного происхождения, от итальянского «балларе» — танцевать, а «баллетти» — танцы, исполнявшиеся под пение участников). Они состояли из мало связанных между собой «выходов» персонажей — чаще всего героев греческих мифов. После всех «выходов» начинался общий танец, или «большой балет». Такое представление было устроено в Италии на грандиозном пиру в Тортоне (1489).

Постепенно в придворных балетах мифологических героев вытесняют комические маски, изображающие людей из народа — прачек, трактирщиков, сапожников. Все роли в балетах исполнялись только мужчинами, но для комических гротесковых партий часто приглашались плясуны и плясуньи из бродячих трупп.

Король Людовик XIV, сам любивший участвовать в балетах и по одной из своих ролей получивший прозвище «короля-солнца», издал указ об основании Королевской Академии танца в 1661 г. Директор академии **Пьер Боша́н** (1636 — ок. 1719) установил пять основных позиций классического танца, т. е. главные положения, на которых основывается танец [1].

Бошан ставил танцы в операх-балетах Люлли и комедиях-балетах Мольера. Долгое время его спектакли представляли собой оперы-балеты, где музыка и пение были не менее важны, чем танец. В операх-балетах Люлли и Рамо (см. ст. «Из истории французской оперы») поначалу танцевали придворные, и балетные спектакли почти не отличались от придворных представлений. А танцы были все те же, что и при дворе,— медленные менуэты, гавоты и паваны, далекие от своего народного источ-

[1] Бесчисленные комбинации позиций классического танца в сочетании с положением рук, корпуса, головы исполнителей стали неисчерпаемым источником рождения новых хореографических образов.



Древнегреческий танец.

ника. Да и сама музыка строилась на этих танцевальных формах.

В 1681 г. в оперном спектакле Люлли «Триумф любви» впервые участвовали артисты балета. **Мадемуазель Лафонте́н** (имя неизвестно; 1655—1738) — одна из прима-балерин того времени. Маски, тяжелые платья и туфли на высоких каблуках мешали женщинам выполнять сложные, виртуозные движения. Вот почему мужские танцы отличались тогда лучшей техникой, грациозностью, изяществом.


Средневековый придворный танец. XV в.

Первой добилась большой свободы движений **Мари Камарго́** (1710—1770), отказавшись от каблуков и укоротив юбку чуть выше щиколотки. **Мари Салле́** (1707—1756) стала танцевать в свободных легких одеждах, напоминавших греческую тунику. С каждым новшеством танцы становились осмысленнее, техника — выше.

Постепенно балет отделился от оперы, став самостоятельным искусством.

Но содержание балетов ограничивалось, как и прежде, только античными сюжетами. Артисты балета мерно двигались по сцене, и смысл их пантомимы мог быть понятным только тем, кто внимательно изучил либретто.

Великим реформатором танца явился французский балетмейстер **Жан Жорж Нове́р** (1727—1810). Он утверждал, что законы драмы, в том числе классицистические три единства, неприменимы к балету («Письма о танце», 1760). Новер призывал создать *действенный*, т. е. содержательный и выразительный, танец, в котором события, чувства и мысли раскрывались бы в пантомиме и танцевальных движениях, в чередовании классических и характерных танцев. Для балета, утверждал он, важны не отдельные позиции, а выразительность всего тела артиста и мимики его лица, свобода движений. Искренне переживающие герои, драматические характеры и судьбы должны стать главными в искусстве балета. От балетмейстеров Новер требовал, кроме поэтического дара и богатого воображения, еще и широкой образованности (см. ст. «Балетмейстер»). Музыку он называл душой балета.

Взгляды Новера оказали огромное влияние на дальнейшее развитие балета. От традиционного костюма отказались. Артисты балета, одетые в легкие туники и сандалии, могли уже танцевать, поднимаясь на полупальцах. Движения рук стали свободны и пластичны, богаче мимика и жесты. В общей выразительности всего тела артисты стремились передать чувства своих героев.

Следуя заветам Новера, балетмейстер **Жан Доберва́ль** (1742—1806) поставил балет «Тщетная предосторожность» (1789). История Лизы и Коле́на, добивающихся счастья, способна трогать даже сегодняшнего зрителя, потому что в ней выведены живые и разнообразные характеры.

В годы французской буржуазной революции балетное искусство обогатилось элементами народного танца и героические образы античности связывались с идеалами революции.

Когда около 1800 г. появился новый балетный вязаный костюм (трико), плотно облегающий тело, движения танцовщиков получили полную свободу.

В первой половине XIX в. окончательно сложились две ведущие школы классического балета — итальянская и французская. Для **итальянцев** были характерны виртуозная техника, сложные вращения, жесткие движения рук и мастерство пантомимы, идущей от народного танца. Итальянский танцовщик и педагог **Карло Бла́зис** (1795—1878) обобщил опыт всех своих предшественников во Франции и Италии и заимствовал многие элементы пластичных поз и движений из народного искусства и из наследия античности. Все это в дальнейшем было впитано классическим балетом.

Французская балетная школа славилась изяществом, пластичностью, мягкостью линий, но в то же время ей была свойственна и некоторая холодность и формальность исполнения. Передовые артисты и балетмейстеры искали новые средства, которые вернее, чем приемы классицизма, могли бы передать правду жизни, дойти до сердца зрителей.

В поисках прошла творческая жизнь французского балетмейстера **Шарля Луи Дидло́** (1767—1837), который был на пороге романтизма — нового направления в искусстве, родившегося в первой половине XIX в. (см. ст. «Из истории русского балета»). Искусство романтизма в фантастическом содержании раскрывало глубокую духовную жизнь, высокие человеческие чувства. В романтическом балете совершенствовалась техника танца — танцовщица встала на пуанты (концы пальцев). Танец обрел воздушность, невесомость, легкость.

Первой стала танцевать на пуантах выдающаяся балерина романтического балета **Мария Тальо́ни** (1804—1884), с чьим именем связан балет «Сильфида». Героиня, созданная прекрасной балериной Тальони, предстала на сцене хрупким существом, с крылышками за плечами, в легкой полупрозрачной юбочке. Сильфида погибла при столкновении с реальным миром.

Лучший балет этого времени — «Жизель» А. Адана, поставленный в 1841 г. в Париже балетмейстерами **Жаном Коралли́** (1779—1854) и **Жюлем Жозефом Перро́** (1810—1892). «Жизель» — балет романтический, основанный на классическом танце. Первой Жизелью была **Карлотта Гри́зи** (1819—1899).

В балете «Эсмеральда» (1844, музыка Ц. Пуни, на сюжет романа В. Гюго; см. т. 11 ДЭ, ст. «Виктор Гюго»), поставленном Ж. Перро, сюжет, обстановка, характеры романтически красочны и необычны, но все действующие лица здесь уже реальные люди, которые любят и страдают. Для каждого из своих героев Перро нашел хореографический язык, особые, лишь ему свойственные движения.

На западных сценах «Эсмеральда» давно забылась. Но в русском балете, где Перро сам поставил «Эсмеральду», его хореография дожила до наших дней (см. ст. «Из истории русского балета»). А балет «Жизель» в России возобновил в своей редакции М. Петипа.

Романтический балет был последним периодом расцвета этого искусства на Западе: начиная со второй половины XIX в. балет потерял прежнее значение и превратился в придаток к опере.



Танцовщица Камарго. Картина французского художника Н. Ланкре. Ок. 1730.

В 30-е годы XX в. началось возрождение балета во Франции и Англии. Этому предшествовали блестящие выступления русских мастеров в Париже и Лондоне, так называемые «русские сезоны» (1908—1914), а также гастроли великой русской балерины Анны Павловой (см. ст. «Анна Павлова»). Одна из сильнейших современных балетных трупп в Великобритании — «Королевский балет». В 30-е же годы возник балет в США, ведущие труппы там — «Нью-Йорк сити балле» и «Балле тиэтр». После многих десятилетий упадка возродился балет Италии, Швеции. Выдающиеся деятели западного балета — Маргот Фóнтейн, Нинет де Валуá, Фредерик Áштон, Алисия Мáркова (Англия), Серж Лифáрь, Иветт Шовирé, Лиан Дейдé (Франция), Джордж Баланчи́н, Мария и Марджори Тóлчиф (США). Многие зарубежные танцовщики воспитывались на традициях русской школы.

Развивается балет в социалистических странах—Венгрии, Польши и др. В Болгарии он возник впервые. На Кубе отличную балетную труппу создала известная во всем мире выдающаяся балерина Алисия Алóнсо. На развитие балета во многих странах большое влияние оказали советские хореографы и артисты.



Мария Тальони.

Балет в XX в. стал очень популярным искусством. Сейчас нет страны, где бы не было своего балета.

■

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО БАЛЕТА

8 февраля 1673 г. при дворе царя Алексея Михайловича был поставлен первый в России балетный спектакль — «Балет об Орфее и Евридике». Церемонные и медлительные танцы состояли из смены изящных поз, поклонов и ходов. Они чередовались с пением и речью. Тяжелые, пышные, со множеством украшений костюмы и высокие парики стесняли движения танцующих.

Балет в ту эпоху был не самостоятельным зрелищем, а частью оперного или драматического спектакля.

История не сохранила сведений о других балетах ни при дворе Алексея Михайловича, ни во времена правления Петра I. Но благодаря реформам Петра I, введенным им ассамблеям, музыка и танец вошли в быт русского общества. Обучение танцам стало обязательным в дворянских учебных заведениях. При дворе выступали первые — выписанные из-за границы — музыканты, оперные артисты и балетные труппы.

В 1738 г. открылась первая в России балетная школа (сейчас это Ленинградское хореографическое училище им. А. Я. Вагановой). 12 мальчиков и 12 девочек из дворцовой челяди спустя три года стали первыми в России профессиональными танцовщиками. Они выступали в балетах заезжих мастеров поначалу в качестве фигурантов (т. е. артистов массы, кордебалета), а позже и в главных партиях. Замечательный танцовщик **Тимофей Бýбликов** (ок. 1748—ок. 1815) выступал с большим успехом не только в Петербурге, но и в Вене.

В XVIII в. балет в европейских странах становится самостоятельным спектаклем, со связным сюжетом, насыщенным драматическим действием (см. ст. «Из истории зарубежного балета»). При русском дворе крупные европейские балетмейстеры ставили балеты на литера-



А. И. Истомина.

турные и мифологические сюжеты. Популярны были и балеты-аллегории, прославлявшие какое-нибудь событие. В балете «Прибежище Добродетели» прославлялась Россия, где находит прибежище гонимая в других странах Добродетель. Автором либретто был поэт Александр Сумароков, главную роль исполнял знаменитый драматический актер Федор Волков (см. ст. «Русский театр второй половины XVIII в. Ф. Г. Волков»). А по случаю благополучного выздоровления Екатерины II и Павла I был поставлен балет «Побежденный предрассудок».

В конце XVIII в. в Петербурге и Москве в городских театрах ставились комические балеты и дивертисменты (вставные танцевальные номера), нередко построенные на элементах народных танцев. С балетным искусством русскую провинцию знакомили крепостные театры. Крепостные танцоры часто попадали на службу и в столичные театры. В чопорное придворное искусство они вносили живость народного танца.

Во время войн с Наполеоном популярным театральным представлением стали народно-патриотические дивертисменты, где воспевались подвиги русских солдат («Любовь к отечеству»), старинные народные обычаи («Семик, или Гулянье в Марьиной роще»). Основу их составляли драматический диалог и театрализованные народные песни и пляски. Постановщиками их были первые отечественные балетмейстеры И. Вальберх, И. Лобанов и другие.

Яркую страницу в историю русского балета вписал французский балетмейстер **Шарль Луи́ Дидло́** (1767—1837), живший в России в первой четверти XIX столетия. Особенно прославились драматические балеты Дидло. (Лучший из 40 поставленных им балетов — «Кавказский пленник», музыка Кавоса.) Они привлекали современников свободолюбивыми идеями, благородными героями. Дидло строил действие на ярких контрастах, умел придавать спектаклям национальный колорит. Танцы в его балетах были разнообразны и поэтичны.

Дидло воспитал плеяду замечательных танцовщиков и танцовщиц. Ученицы Дидло **Авдотья Исто́мина** (1799—1848) и **Екатерина Те́лешева** (1804—1857) воспеты Пушкиным и Грибоедовым. Петербургская балетная труппа достигла уровня лучших европейских трупп. Но именно *выразительность и одухотворенность стали отличительными свойствами искусства русских артистов*.

Наступившая в России после разгрома восстания декабристов в 1825 г. полоса реакции отразилась и на балетном искусстве. Из балета изгоняются серьезные темы, драматическая содержательность.

Так продолжалось до 1837 г., когда в один и тот же день в Петербурге и в Москве состоялась премьера знаменитого романтического балета «Сильфида» (музыка А. Шнейцгоффера).

В Петербурге главную роль танцевала прославленная в Европе французская балерина Мария Тальони (см. ст. «Из истории зарубежного балета»), в Москве — только что окончившая балетную школу **Екатерина Санко́вская** (1816—1878).



Е. А. Санковская.

Юная Санковская уступала Тальони в технике танца. Но она по-своему поняла облик героини, наделила его своеобразными чертами. Ее бесплотная, фантастическая Сильфида тянулась к людям, в ней пробуждались человеческие чувства. Санковская исполнила и другие роли Тальони. Современники находили в ее искусстве черты, созвучные передовым настроениям времени.

Две другие талантливые балерины, исполнительницы главных партий в романтических балетах, **Татьяна Смирнóва** (1821—1871), **Елена Андрея́нова** (1816—1857) с успехом выступали в Европе. Французский критик после выступления Андреяновой писал, обращаясь к парижским балеринам: «...берегитесь... вам жестоко угрожает успех русской Терпсихоры». Танец Андреяновой был темпераментным, ярким, «энергическим». Она была исполнительницей главных партий в спектаклях балетмейстера Жюля Перро, в течение десяти лет руководившего петербургским балетом (см. ст. «Из истории зарубежного балета»).

Такие балеты, как «Жизель» (музыка А. Адана), «Эсмеральда» (музыка Ц. Пуни), где воспевалась романтика сильных чувств, ярких характеров, давали возможность Андреяновой проявить и ее незаурядный мимический талант.

В 60—70-е годы балет все больше превращается в пустое развлечение, парадное зрелище. Императорский двор, аристократический зритель диктуют ему свои вкусы.

Содержание спектаклей балетмейстера **Артюра Сен-Леóна** (1821—1870), жившего в России с 1859 по 1869 г., весьма несложно. Оно служило лишь удобным поводом для эффектных танцев, в которых танцовщицы наперебой демонстрировали свое мастерство. Сен-Леон был неистощим на выдумки. На глазах зрителей рушились дворцы, низвергались водопады, пылали пожары, герои летали на коврах-самолетах и проваливались сквозь землю.

Но и в этот период среди русских артистов были такие, которые силой своего таланта умели вдохнуть жизнь в самые пустые сюжеты и поверхностные роли. В даровании **Марфы Муравьёвой** (1838—1879) сочетались мягкий лиризм и блестящая танцевальная техника. «Из-под ног ее во время танцев сыплются алмазные искры»,— писали о ней современники.

Замечательным мастером пантомимы был артист московского Большого театра **Василий Гéльцер** (1840—1908), проявивший блестящий талант и в трагических и в комических ролях.

После Сен-Леона во главе петербургской труппы долгие годы стоял балетмейстер **Мариýс Петипá** (1819—1910). Петипа стремился поразить великолепием, пышностью зрелища. Танцевальные сцены он подчинял строгим композиционным законам. Запас танцевальных движений, как запас слов у большого поэта, у него был огромный. Он умел найти самые точные движения, чтобы создать яркую характеристику, правдиво передать чувства героев. Массовые танцы в балетах Петипа до сих пор поражают красотой и большой поэтической силой.

Но свои подлинные шедевры Петипа создал уже на склоне лет. Это были балеты на музыку П. И. Чайковского «Спящая красавица» (1890), «Лебединое озеро» (1895), поставленные совместно с балетмейстером **Львом Ивáновым** (1831—1901).

Обращение П. И. Чайковского к балетной музыке было началом нового этапа в истории балетного театра. Балетная музыка стала серьезным искусством наряду с музыкой оперной и симфонической. Из простого аккомпанемента она стала основой балетного спектакля. Русский балет достиг в этот период необычайного расцвета. Имена артистов балета Ольги Преображенской, Матильды Кшесинской, Павла Гердта вошли в историю.

Новый этап в развитии русского балетного искусства связан с именем московского балетмейстера **Александра Гóрского** (1871—1924). Он отказывается от устаревших приемов пантомимы, делает более четким и связным действие — использует в балетном спектакле приемы современной режиссуры. Большое значение придает балетмейстер живописному оформлению спектакля, он привлекает к работе в балете замечательных живописцев К. Коровина, А. Головина (см. ст. «Русское искусство конца XIX — начала XX в.»). Лучшие балеты Горского «Дон Кихот» (1900, музыка Минкуса) и «Саламбо» (1910, музыка Арендса) покоряли живостью и красочностью массовых сцен, яркими выразительными танцами, острыми и контрастными ритмами.

Вокруг творчества Горского разгорались горячие споры. Увлеченные его энтузиазмом, его верными помощниками и единомышленниками стали молодые талантливые артисты: Екатерина Гельцер, Софья Федорова, Василий Тихомиров, Михаил Мордкин и другие.

Но подлинным реформатором балетного искусства явился **Михаил Фóкин** (1880—1942). Балетмейстер восставал против традиционного, раз и навсегда установившегося построения

балетного спектакля. Он утверждал, что тема спектакля, его музыка, эпоха, в которую происходит действие, требуют каждый раз иных танцевальных движений, иного рисунка танца. Насколько разнообразны темы балетов Фокина, настолько же разнообразны и созданные им танцевальные формы.

При постановке балета «Египетские ночи» (1908, музыка Аренского) Фокин вдохновлялся поэзией В. Брюсова, профильными рисунками Древнего Египта. В балете «Дафнис и Хлоя» (1912, музыка Равеля) он отказался от танцев на пуантах и в свободных, пластичных движениях оживил античные фрески. «Шопениана» (1907, на основе музыки Шопена) возродила атмосферу романтического балета. Образы балета «Петрушка» (1911, музыка Стравинского) навеяны поэзией А. Блока. Эти спектакли оформляли выдающиеся художники А. Бенуа, Л. Бакст.

Фокин мечтал «создать из балета-забавы балет-драму, из танца — язык понятный, говорящий». И ему это удалось — балетное искусство встало в один ряд с другими искусствами: оно рассказывало современникам о волнующих их проблемах.

В 1908 г. начинаются ежегодные выступления артистов русского балета в Париже, организованные театральным деятелем С. П. Дягилевым. Большинство спектаклей первых четырех так называемых «русских сезонов» поставлены Фокиным (см. ст. «Из истории зарубежного балета»). Имена танцовщиков Вацлава Нижинского, Тамары Карсавиной, Адольфа Больма стали известны во всем мире. Но первой в этом ряду стоит имя несравненной **Анны Па́вловой** (см. ст. «Анна Павлова»).

Восторженно отзывались о русском балете Р. Роллан, О. Роден, К. Сен-Санс и многие другие художники.



Народный танец

Еще первобытные люди изображали в ритмических движениях, как они охотились, ловили рыбу, возделывали землю, сражались с врагом, радовались удачам или переживали горе. Появились общие движения, повторявшиеся всеми участниками танца. Танцующие брались за руки, образуя цепь или круг. Так родился хоровод — самый древний и простой вид массового танца. Выработались разнообразные движения — например, в закрытом хороводе шли по кругу, а в открытом двигались цепочкой или «улиткой».

Хоровод мы найдем в танцевальной культуре почти всех народов (за исключением арабских). Его черты можно увидеть во французской фарандоле, немецком ленгетанце, английском тренчморе и в русском танце курских крестьян, который называется танок. И все же каждому из этих танцев свойствен особый характер, связанный с бытом и историей народа.

Для девичьих хороводных танцев Южной Индии кумми, исполняемых под общее пение, характерны резкие движения, частая смена ритмов — то быстрых, то медленных. Смуглые девушки в ярких сари движутся по кругу, сложив ладони в приветственном жесте. Они изображают в танце и рассказывают в песне о том, как очищают рис, как растирают пряности между двумя камнями, как несут сосуды с водой.

А когда под напевную русскую песню «Во поле березонька стояла» плавно скользят по кругу девушки с русыми косами, в ярких сарафанах, то движения их — мягкие, широкие — вторят пленительной красоте песенной мелодии. В русских хороводах самая излюбленная форма — перепляс, своеобразное состязание, в котором каждый старается придумать новое колено и перещеголять других в умении и ловкости. Любой народный танец всегда содержит элемент творчества, импровизации и исполняется его участниками для собственного удовольствия.

Хоровод дал начало национальному танцу. Постепенно из группы участников хоровода выделились солисты-танцоры. На основе простейших элементов танца — шагов, притопов, скачков, скольжений — солисты придумывали и отрабатывали новые, более сложные и выразительные движения.

От поколения к поколению передавались наиболее красочные движения массового танца, которые определяли его национальное своеобразие. Еще позднее от массового танца отделился парный танец. Его исполнители сами уже не пели, а танцевали под пение зрителей. Затем появилось инструментальное сопровождение.

У армян, испанцев, индонезийцев встречаются классические народные танцы, по сложности и отточенности формы не уступающие уровню балетного искусства. Образцами таких танцев могут служить родившиеся в Индии много тысячелетий назад танцы стиля «Бхарат Натьям», где равное значение придается движениям рук, ног и корпуса, выразительности лица.

Народные танцы тесно связаны с музыкой, ее содержанием, ритмом, композицией. Некоторые из них исполняются совсем без музыкального сопровождения (например, югославское немое коло), хотя и они имеют определенный ритмический рисунок и подчиняются законам музыки.

Сочетания простейших чередований и повторений, выразительных движений народного танца дали жизнь почти всем па классического балета.

Мастера балета черпают материал из народного танцевального творчества как из вечного источника (см. ст. «Из истории зарубежного балета»).



Анна Павлова

Лебедь, гибнущий, но до последнего всплеска рук-крыльев тянущийся к свету... «Умирающий лебедь», созданный великой балериной Анной Павловной Павловой (1881—1931),— это поэтическая эмблема русского балета начала XX в. Павлова — лиричная, хрупкая, с удлиненными «текучими» линиями тела, огромными глазами — вызывала в памяти гравюры с изображением романтических балерин прошлого века. Ее героини передавали чисто русскую мечту о гармоничной одухотворенной жизни или тоску и грусть о несбывшемся.

В старые классические балеты балерина привносила современное ощущение жизни, превращая экзотический рассказ об индийской танцовщице Никии в высокую трагедию, а повесть об обманутой Жизели в просветленную лирико-психологическую поэму.

Павлова приняла участие в реформах М. Фокина (см. ст. «Из истории русского балета»). В спектаклях Фокина Павлова была то романтической Сильфидой («Шопениана», на основе музыки Шопена), то молодой девушкой, у которой царица из мести отнимает и умерщвляет возлюбленного («Египетские ночи», музыка Аренского), то волшебницей Армидой («Павильон Армиды», музыка Черепнина).

Анна Павловна Павлова была названа великой актрисой своего времени. Она умела разговаривать немым языком танца, то изменяя ритм, то чуть-чуть меняя рисунок пластики. Она оставалась в строгих рамках классики, внося психологичность и современный глубокий смысл в обобщенно-условные балетные образы.

В 1913 г. балерина, покинув Россию, посвятила свою жизнь пропаганде русской школы балета в самых отдаленных уголках земного шара.



Анна Павлова танцует «Умирающего лебедя» (музыка К. Сен-Санса).

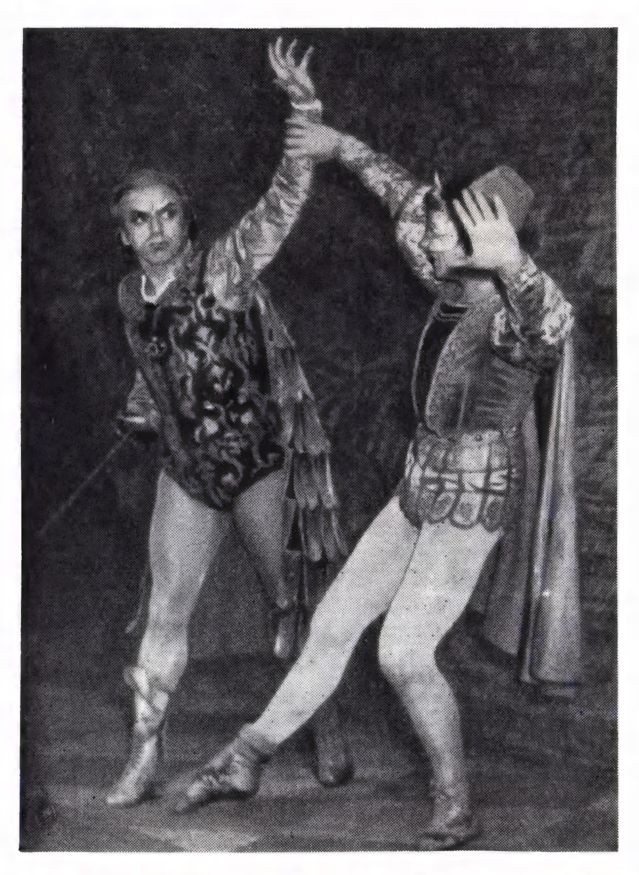
МАСТЕРА СОВЕТСКОГО БАЛЕТА

До Великой Октябрьской социалистической революции искусство танца, условное и обобщенное, считалось искусством для избранных, которое недоступно массе непосвященных. Когда в театр пришли новые зрители, недавно совершившие революцию, они полюбили балет за поэтичность и красоту, но предъявили ему и свои требования. От балета они ждали такого же оптимизма, который был в них самих.

Исполнительское искусство советского балета расцветало на традициях русской школы, классического танца. Классический танец продолжал жить и на советской сцене, но видоизменялся, обогащался новыми особенностями.

Первый советский балет на современный сюжет «Красный мак» (музыка Глиэра) был поставлен в 1927 г. коллективом Большого театра. Трагический образ маленькой китаянки Тао Хоа создала в этом балете **Екатерина Ге́льцер** (1876—1962). Ее искусство говорило, что можно и нужно вернуть себе человеческое достоинство, подняться на борьбу с угнетателями, если даже эта борьба будет стоить жизни. Екатерина Гельцер была первой балериной, получившей звание народной артистки в Стране Советов.

Танцевальная манера Гельцер была широка и живописна. Технические трудности танца она преодолевала легко и с блеском, увлекаясь ими. Гельцер первая из советских балерин вынесла свое искусство из стен театра на площадки клубов и дворцов культуры. За ней на открытых эстрадах появились и другие мастера советского балета. Это танцовщики Ленинградского театра оперы и балета **Елена Люко́м** (р. 1891) и **Борис Шавро́в** (р. 1900). В 20-е годы они были не только ведущими мастерами бале-



А. Н. Ермолаев и С. Г. Корень в балете «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева. Большой театр Союза ССР. Москва.

та, но и создателями советского эстрадного танца, граничащего с акробатикой. Люком параллельно с Гельцер создала в «Красном маке» свой — нежный и трогательный — образ Тао Хоа. Находки Люком и Шаврова на эстраде оказали свое влияние на всю советскую хореографию.

Балерина Большого театра **Викторина Кри́гер** (р. 1896) с большим успехом выступала в балете «Дон Кихот» (музыка Л. Минкуса). В роли Китри, дочери трактирщика, Кригер ошеломляла движениями необыкновенного рисунка и стремительностью темпа. Недаром современники улавливали в ее танце «машинные ритмы и темпы времени». Ее дуэт с партнером стал дуэтом равных, одинаково сильных и уверенных в себе артистов, так же как и дуэты Екатерины Гельцер и Василия Тихомирова, Марины Семеновой и Алексея Ермолаева, Наталии Дудинской и Вахтанга Чабукиани.

Балерина **Марина Семёнова** (р. 1908) показала во всей полноте и блеске возможности классического танца. Танцовщица с необыкновенными профессиональными данными, она в старых классических спектаклях раскрыла гордую душу своих героинь. Ее Одетта в «Лебедином озере» Чайковского — сильная, страстная и мятежная. В одном из этапных спектаклей советской хореографии — «Пламя Парижа» (1932, музыка Асафьева) — Семенова создала образ актрисы Мирель де Пуатье. Главным героем спектакля стал народ. Застывшая в скульптурной позе фигура балерины воспринималась как олицетворение свободы.

Одним из основоположников *мужского героического танца* в нашей хореографии по праву считается **Алексей Ермола́ев** (р. 1910). Не существовало движений в классическом танце, которые были бы ему не под силу, а он еще усложнял эти движения, делая их более виртуозными. Ермолаев заставил по-новому увидеть классику. А позже в пантомимных ролях он показал, какое острое социальное звучание можно придать в балете образу Тибальда («Ромео и Джульетта», музыка Прокофьева) или мятущегося злодея Северьяна («Сказ о каменном цветке», 1954, музыка Прокофьева).

Асаф Мессере́р (р. 1903) — прекрасный исполнитель партий в классических балетах на сцене Большого театра. Но запомнился он современникам гротескными образами в балете и на эстраде.

В 30-е годы в исполнительском искусстве советского балета постепенно развивается лирика. Хрупкая, легкая, с утонченными линиями тела, **Галина Ула́нова** (р. 1910) возродила традиции великих балерин прошлого — Марии Тальони и Анны Павловой. Каждое ее движение, каждый жест полны психологического смысла, раскрывают душевный мир героини. Танцы Улановой отличаются углубленным лиризмом, внутренним драматизмом. И этим балерина покорила зрителей всего мира (см. ст. «Галина Уланова»).

«Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан» (1934), «Ромео и Джульетта» (1940) — балеты, исполнители которых стали фактическими соавторами спектакля. В поставленном Р. Захаровым «Бахчисарайском фонтане» партнером Улановой был **Константин Серге́ев** (р. 1910). Артист, исполнявший роли Вацлава и Ромео, положил начало *лирическому мужскому танцу* в советском балете и остался

его непревзойденным исполнителем (Ленинградский театр оперы и балета им. Кирова).

Имя Татьяны Вечесловой навсегда связано с образом Заремы («Бахчисарайский фонтан»), имя Сергея Кореня — с Меркуцио («Ромео и Джульетта»), Марии Сорокиной — с Лолой («Лола», 1946, музыка Василенко), Аллы Шелест — с Эгиной («Спартак», 1956, музыка Хачатуряна). Все это лучшие мастера советского балета.

Одной из самых ярких фигур стал грузинский танцовщик и балетмейстер **Вахтанг Чабукиáни** (р. 1910). Он — весь в стихии танца. Игра, мимика, образ — все это растворялось в героическом, вдохновенном порыве. В своих постановках «Сердце гор» (1938, музыка Баланчивадзе), «Лауренсия» (1939, музыка Крейна), «Отелло» (1957, музыка Мачавариани) Чабукиани утверждал торжество *героического мужского танца* (Ленинградский оперный театр им. Кирова, Тбилисский театр оперы и балета им. Палиашвили; см. илл., стр. 542).

Балетный театр 30—40-х годов утвердил в нашей хореографии большие идеи, высоко поднял актерское искусство и традиции классического танца. Виртуозность **Наталии Дуди́нской** (р. 1912) не знала себе равных. Это победная песня прекрасного человеческого тела, преодолевающего законы земного притяжения и равновесия. В своих поздних ролях, например в образе белой девушки Сари («Тропою грома», 1958, музыка Караева), балерина подчиняла технику танца актерским задачам раскрытия образа.

Новый этап нашей хореографии обозначился тогда, когда молодой балетмейстер Юрий Григорович очень своеобразно решил постановку балета «Каменный цветок» («Сказ о каменном цветке», 1957, музыка Прокофьева). Образность танца рождалась из слияния движений русского народного и классического танца (см. ст. «Народный танец»). Этот балет — поэтичный рассказ о творческих поисках художника. **Майя Плисéцкая** (р. 1925) — танцовщица с энергичной и броской манерой танца — выступила в партии Хозяйки Медной горы (Большой театр). Лукавая, а порой простодушная, жестокая и добрая, героиня то сливается с самой русской природой, то превращается в любящую женщину (см. илл., стр. 542). Ярок и дерзок танец Плисецкой и в классических балетах.

В Ленинградском театре оперы и балета им. Кирова партию Хозяйки Медной горы танцевала **Алла Осипéнко** (р. 1932).



Н. М. Дудинская и К. М. Сергеев в балете «Жизель» А. Адана. Ленинградский государственный академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова.

Талантливые балетмейстеры И. Бельский, Л. Якобсон, Н. Касаткина и В. Василёв, Ю. Григорович, О. Виноградов поставили на сценах балетных театров страны новые балеты и возродили постановки классических спектаклей: «Берег надежды», музыка Петрова; «Конек-горбунок», музыка Щедрина; «Клоп», музыка Отказова и Фиртича; «Двенадцать», музыка Тищенко; «Весна священная», музыка Стравинского; «Легенда о любви», музыка Меликова; «Щелкунчик», музыка Чайковского; «Золушка» и «Ромео и Джульетта», музыка Прокофьева, и др. В этих балетах выступило новое поколение советских танцовщиков. Яркая индивидуальность в любой роли отличает Е. Максимову и В. Васильева, Н. Макарову и Ю. Соловьева, Н. Бессмертнову и М. Лавровского, А. Сизову и М. Лиéпу, Н. Сорокину и Ю. Владимирова, Б. Акимова.

В русской народной пляске, в ее пластичности и широте находим мы в зародыше черты, которые стали основными для исполнительской манеры русской школы. А в национальных республиках балетмейстеры часто соединяют движения классического танца с движениями танцев своего народа. Неповторимая нацио-

нальная окраска сообщается партиям солистов, массовым и танцевальным сценам. Так появляется в грузинском балете «Сердце гор» (постановка В. Чабукиани) воинственный танец «Хоруми», в белорусском «Соловье» (постановка А. Ермолаева) — гуцульская пляска, в финском «Сампо» (постановка И. Смирнова) — финские пляски. В театрах национальных республик выросло не одно поколение очень своеобразных артистов советского балета. Не только наши, но и многие зарубежные зрители знают и любят солистов балета — узбечку Тамару Хану́м и азербайджанку Г. Алма́с-заде́, киргизку Б. Бейшенали́еву и бурятку Л. Сахья́нову, эстонку Х. Пу́ур и латыша Х. Ри́тенбе́рга и многих других.

Глубиной идей, выразительностью, осмысленностью, музыкальностью советский балет покорил и продолжает покорять зрителей во всем мире.



Галина Уланова

Смысл балетного искусства, его назначение и красоту Галина Сергеевна Уланова видит в способности раскрывать все самое прекрасное и светлое, что есть в человеке.

Но для этого нужно в совершенстве владеть мастерством танца. Неизменным законом для балерины на всю жизнь стал каждодневный упорный труд, неумолимая требовательность к себе, непрекращающиеся творческие поиски. «У меня рождалось желание не просто хорошо и чисто выполнить ту или иную вариацию,— вспоминает Уланова,— а передать в танце, в движениях, в позах свое настроение, вызванное музыкой и содержанием балета». Именно из этого возникает своеобразие каждого сценического образа, созданного балериной.

Актриса раскрывает верность в любви, самоотверженность, чистоту, поэтичность и, главное, неповторимый внутренний облик каждой своей любимой героини: Марии в «Бахчисарайском фонтане» Асафьева, Джульетты в балете Прокофьева на сюжет бессмертной трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта», Жизели в балете Адана «Жизель» и, наконец, Одетты в «Лебедином озере» Чайковского.

Уланова — простодушная, чуткая, ласковая Золушка и печальная, робкая, взволнованная Одетта, хрупкая Жизель, которая не выносит измены любимого и гибнет, как сломанный ветром цветок, и Джульетта,— расставаясь с жизнью, она словно уничтожает последнее препятствие, разделяющее ее и Ромео.

Уланова не просто восхищает искусством танца, она живет в стихии музыки и движений, раскрывая самые возвышенные свойства человеческой души. Она умеет воплощать в балете большие трагические чувства, передавать в танце психологический характер, сложнейшие драматические моменты. Балерина отзывается на самые тонкие оттенки музыки. Не только ритмический рисунок танца, но и почти неуловимая игра рук или просто взгляд, пауза, наклон головы, самое содержание ее душевных движений — все это рождается из музыки.

Каждая партия Улановой — не соединение отдельных танцевальных кусков, а единая, логически построенная, непрерывная линия роли. Пластичность и воздушность, строгость и четкость рисунка — эти черты делают искусство Улановой совершенным образцом классического танца.

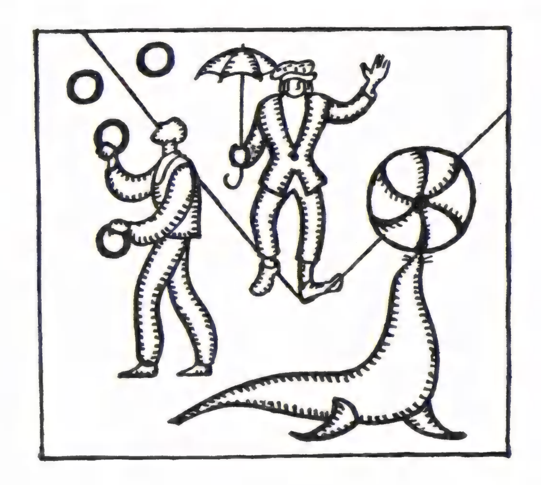
Ей аплодировали зрители Москвы и Ленинграда, Нью-Йорка и Лондона, Парижа и Берлина и многих других городов мира как одной из лучших балерин современности.

В 1957 г. за выдающиеся заслуги в балетном искусстве Галина Уланова была удостоена Ленинской премии.





Г. С. Уланова в роли Жизели. Балет «Жизель» А. Адана. Большой театр Союза ССР. Москва.



ЦИРК

ИЗ ИСТОРИИ ЦИРКА

Цирк — один из самых ярких и волнующих видов искусства. В цирке человек являет чудеса силы, ловкости, смелости, красоты. Но в отличие от спортсменов *артисты цирка играют роли, т. е. стремятся к созданию художественных образов.* Свои выступления они облекают в неожиданную, парадоксальную форму, вызывающую острые переживания зрителей. Веселый смех над проделками клоунов сменяется чувством тревоги за акробатов, выполняющих сложные или опасные для их жизни трюки. И потом, после удачного завершения номера, вы испытываете необыкновенно сильную и острую радость и восхищение. Вот почему говорят, что цирк эксцентричен по своей природе.

Искусство современного цирка включает множество разнообразных жанров — *фигурную езду на лошадях, дрессировку животных, гимнастику, акробатику, клоунаду, эквилибристику, музыкальные номера,* демонстрацию *фокусов* и др. Ставятся в цирке и большие сюжетные представления — пантомимы.

Цирки существовали еще в **античном** мире, но по устройству и назначению мало походили на сегодняшние и были весьма далеки от искусства. Для них строили огромные амфитеатры с вытянутой овальной ареной (длиной до 500 *м* и шириной до 80 *м*). Здесь на потеху жестокой толпе бились насмерть гладиаторы. Здесь казнили приговоренных к смерти преступников, бросая их на растерзание хищным зверям. Такие цирки навсегда исчезли с гибелью Римской империи.

Цирковое искусство ведет свое начало от представлений на ярмарочных площадях **средневековых** городов и в школах верховой езды. Там, где собирался народ, появлялись ловкие артисты, умевшие делать удивительные трюки. Их называли в Западной Европе гистрио́нами и жонглерами, на Руси — скоморохами, в Средней Азии — дорбо́зами. В кругу, образованном толпой, они показывали искусство акробатики, гимнастики, жонглирования, эквилибристики, разыгрывали различные комические сценки. От выступлений в кругу зрителей современный цирк унаследовал круговую арену.

В европейских школах верховой езды демонстрировали мастерское умение управлять лошадью и проделывать различные акробатические упражнения. Нередко наездники — бере́йторы — выступали на ярмарках и гуляниях. Но для выступления им нужны были специальные манежи. Вот почему наездники, продолжительное время выступавшие в городах и возводившие временные манежи и трибуны, стали первыми цирковыми артистами.

В 1780 г. **Филипп А́стлей** (1742—1814), в прошлом солдат-кавалерист, построил в **Лондоне** специальное здание для школы верховой езды, которое историки считают первым в мире постоянным цирком. Его назвали «Амфитеатр Астлея». Представления Астлея имели большой успех у публики. В программу, кроме конных номеров, входили выступления акробатов, гимнастов, жонглеров, фокусников, паяцев (клоунов) и других артистов. В амфитеатре разыгрывали комические и батальные сцены, конные бои. Такие постановки, как «Смерть капитана Кука», «Сражение и смерть капитана Мальбрука», впервые поставленные в «Амфитеатре Астлея», пользовались шумным успехом.

В 1793 г. в **Париже** открыл цирк **Антонио Франко́ни** (1737 — год смерти неизв.). Он тоже уделял большое внимание постановкам. Вместе со своими детьми Франкони показывал представления, составленные из отдельных номеров, и цирковые пьесы. Это была эпоха Великой французской революции (см. т. 8 ДЭ, ст. «Как пала Бастилия»). Постановки, шедшие у Франкони, носили героико-патриотический характер и с восторгом принимались публикой.

В 1807 г., после смерти Антонио Франкони, его сыновья построили новое здание для пред-

ставлений и впервые назвали его цирком, использовав название любимого зрелища древних римлян. Скоро это слово повсюду вытеснило прежние наименования.

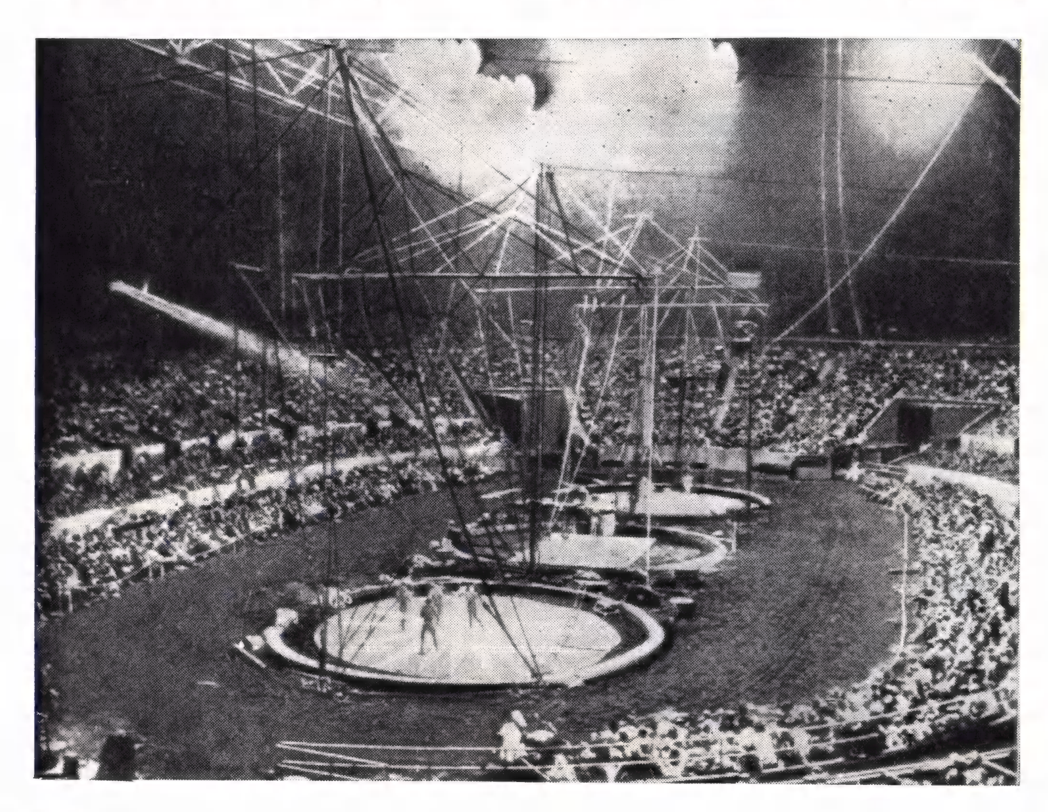
В начале и середине XIX в. цирковые программы составлялись главным образом из цирковых пьес и конных номеров. В перерыве между номерами выступали клоуны. Постепенно канатоходцы, акробаты, гимнасты, жонглеры занимают на аренах все более заметное место. С 60—80-х годов прошлого века в цирках стали выступать укротители диких зверей, прежде показывавшие свое искусство в зверинцах. Сначала они исполняли свои номера в вагонах-клетках, выдвинутых на арену, позже была сконструирована центральная клетка, опоясывающая весь манеж.

После первой мировой войны цирки в буржуазных странах, подчиненные целям наживы, постепенно приходят в упадок. Чтобы поднять сборы и «пощекотать нервы» зрителям, в цирках начали рекламировать опасные номера, демонстрировать различных уродов. Цирковые представления в большинстве городов Европы, Америки и Азии проводились все реже и обычно проходили без успеха.

Американские предприниматели начали строить трехманежные цирки, где артисты показывали свои номера одновременно на трех аренах, чтобы поразить зрителей грандиозными масштабами, количеством выступающих артистов и животных.

Сейчас в большинстве крупнейших городов **Европы** *нет постоянных цирков.* Бродячие цирки дают свои представления под брезентовой крышей (шапито́), редко задерживаясь в одном городе больше чем на неделю. Цирки эти — своеобразные капиталистические предприятия, располагающие своим автомобильным и даже железнодорожным транспортом. Как правило, цирки держатся на сенсациях, на демонстрации нередко грубых, унижающих человека номеров, хотя там выступают и хорошие артисты. Клоуны Фрателли́ни и Заватта́ (Франция), братья Ри́вельс (Испания), исполнители воздушного полета Ализе́ (Франция), жокеи-наездники Кароли́ (Франция), укротитель Ба́уман (ФРГ), дрессировщик лошадей Шу́ман (Швеция), гимнастка Богари́ (Франция) и другие — первоклассные мастера своего дела.

В **странах народной демократии** — ГДР, Румынии, Венгрии, Чехословакии, Польше, Болгарии — к работе в цирке привлечены



Американский трехманежный цирк.

писатели, режиссеры, композиторы, художники, вместе с артистами создающие подлинные произведения циркового искусства. В Софии и Бухаресте построены оборудованные по последнему слову техники цирковые здания. Артисты этих стран с большим успехом гастролируют за границей. Цирковое дело в Монгольской Народной Республике создано заново.

В **России** в начале XIX в. большинство цирковых предпринимателей и артистов были иностранцами, но с середины века арену завоевали русские артисты.

Важная роль в истории русского цирка принадлежит братьям **Ники́тиным** — Акиму (1849—1917), Дмитрию (умер в 1919) и Петру (1846—1924), сыновьям крепостного крестьянина Александра Никитина. Они начали свой путь артистов, давая представления на улице под музыку шарманки, на которой играл их отец. Позже братья выступали с кукольным театром, работали в балаганах. Скопив достаточную сумму денег, Никитины открыли в 1873 г. в Пензе небольшой цирк, который имел успех у публики. Дело разрасталось, и скоро Никитины сделались крупнейшими цирковыми предпринимателями. В 1886 г. они начали давать представления в Москве. Они смело выдвигали на арену способных русских артистов.

Сила русского цирка, его замечательные особенности прежде всего проявились в жанре сатирической клоунады. Талантливые мастера арены **Ду́ровы** — Анатолий Леонидович (1865—1916) и Владимир Леонидович (1863—1934) смело нападали на все косное и реакционное в царской России. Дуровы были клоунами-дрессировщиками, они использовали своих животных для различных сатирических сценок. Вот одна из них: Анатолий Леонидович Дуров раскладывал на арене три газеты, среди них была реакционная, враждебная народу и освободительному движению газетка «Гражданин»; клоун громко предлагал свинье выбрать газету по вкусу, и свинья тыкалась пятачком в «Гражданина», а Дуров замечал при этом: «Вот свинья и газету выбрала свинскую!»

Владимир Леонидович Дуров подготовил сценку «Железная дорога», где все роли играли животные, а сам он шутками, направленными против царской администрации, пояснял действие.

Виталий Ефимович Лазаре́нко (1890—1939) соединил сатирические номера клоунады с акробатикой. В 1914 г. он поставил своеобразный рекорд, исполнив са́льто-морта́ле через трех слонов. (Сальто-мортале — итальянское слово, буквально «смертельный прыжок» — переворот артиста в воздухе через голову.)



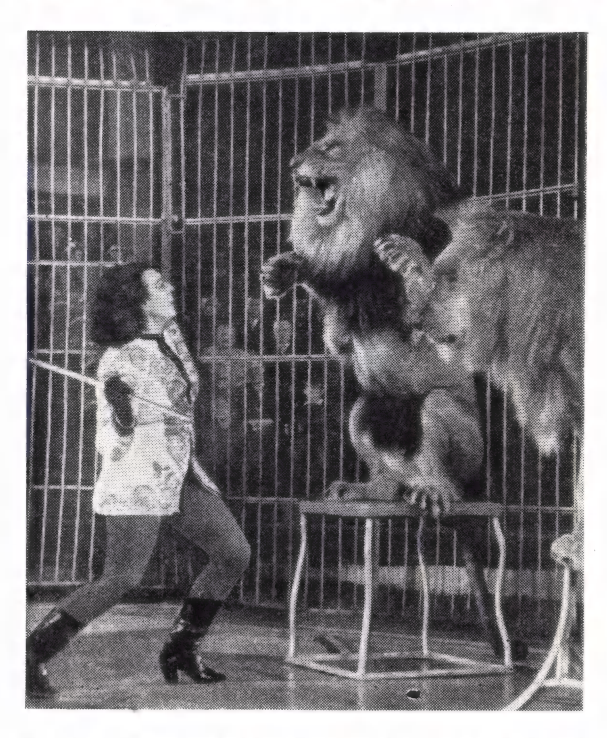
В. Л. Дуров с собаками Занятайкой и Шпицем.

Русские музыкальные клоуны-эксцентрики **Бим-Бом** распевали сатирические куплеты, аккомпанируя себе на пилах, сковородах, самоварных трубах и других «инструментах».

Всемирную известность завоевали цирковые борцы и атлеты Иван Поддубный, Иван Заикин, Николай Вахтуров, Петр Крылов, Иван Шемякин, выходившие победителями из соревнований с прославленными чемпионами мира и Ев-



Карандаш на арене цирка.



Ирина Бугримова с дрессированными львами.

ропы. Блестящих успехов добились русские наездники, акробаты, жонглеры, эквилибристы, гимнасты, признанные артистами мирового класса. Лучшие из них: братья Александр, Николай и Петр Винкины (Половинкины), Николай Сычев, Ян Польди (Подрезов), Ксения и Михаил Пащенко, Николай Никитин, труппа под руководством Руденко и другие.

Но в номерах программ дореволюционного русского цирка было немало грубости и пошлости. Клоунада часто унижала человеческое достоинство артистов. Владельцы цирков рекламировали опасные номера.

Рождение **советского цирка** в 1919 г. приветствовал В. И. Ленин, призывая освободить новое искусство от элементов старого, буржуазного цирка. Нарком А. В. Луначарский писал, что самое главное для цирка — показывать физическую красоту, силу и ловкость человека, развивать искусство смешного в правдивой и демократической клоунаде.

Советские цирки много работали над большими тематическими спектаклями. Они показывали постановку «Черный пират», в которой рассказывалось о восстании крестьян против феодалов накануне Великой французской революции, и спектакль «Махновщина» — героические эпизоды из эпохи гражданской войны; веселый карнавал «Праздник на воде» и представление «Поводырь с медведем», рисующее трудный путь циркового артиста в царской России. Особенно яркий след в истории советского цирка оставила пантомима — феерия В. В. Маяковского «Москва горит (1905 год)», где утверждалось новое качество советского цирка как искусства публицистического и героического, смело ставящего важные политические вопросы. Здесь героические эпизоды сменялись комедийными, монологи и диалоги сопровождались цирковыми трюками и сценками.

В большом тематическом представлении «Карнавал на Кубе», поставленном после победы кубинцев над империализмом и его приспешниками, были изображены борьба и праздник народа.

Злободневность, публицистичность свойственны лучшим мастерам советской клоунады. В выступлениях цирковых клоунов отца и сына **Лазаренко** блестяще сочетались словесные



Джигиты Али-Бек.

сценки с акробатическими трюками и прыжками через препятствия.

И взрослые зрители, и ребята хорошо знают и любят **Карандашá** (Михаила Румянцева, р. 1906) — смешного клоуна в черном мешковатом костюме, больших ботинках и фетровой шляпе, которую он постоянно комкает и засовывает в карман. Проделкам Карандаша нет конца, он все время что-нибудь придумывает. Вот, взобравшись на канат, он падает в сетку, успевая на глазах у всех «поседеть» от страха. Вот он уже стреляет из пушки огурцами по зрителям. Карандаш — не только беззаботный шутник, но и сатирик, разящий острыми, злыми шутками бюрократов, подхалимов, рвачей, хулиганов, самодовольных тупиц.

Международного признания добился «солнечный клоун» **Олег Попóв** (р. 1930). Вот появляется на арене обаятельный артист с длинными светлыми волосами под большой кепкой. Чем дальше развертывается представление, тем становится яснее, что, несмотря на наивные глаза и простоватое выражение лица, этот парень хитер и что он великолепный спортсмен с натренированными мускулами. Его подчеркнуто неуклюжие, робкие движения исключительно сложны и точны. Остроумные и оригинальные номера на проволоке вызывают одновременно и восхищение и смех публики. Попов продолжает лучшие традиции русских актеров-скоморохов, которые рядили свой ум в личину простоты.

Клоуны Константин Берман, Леонид Енгибаров, Дмитрий Середа, Юрий Никулин, Михаил Шуйдин, Роман Ширман и другие создали немало своеобразных веселых сценок и сатирических номеров на современные темы. Секрет успеха советских артистов в трудном, но важном цирковом жанре — клоунаде кроется в злободневности клоунских номеров, в отказе от грубости и безвкусицы, процветавших в старом цирке.

Отважные и смелые укротители показывают силу, ловкость, ум, волю человека, сумевшего ценой упорного труда, лаской и внимательным обращением с животными добиться их полного повиновения.

С большим успехом выступают внуки **А. Л.** и **В. Л. Дýровых — Владимир** (р. 1909) и **Юрий** (р. 1910). Сатирические монологи и шутки они сопровождают сценками, где участвуют выдрессированные животные. Здесь танцующие слоны, морские львы, играющие в мяч, собаки, которые поют под музыку, верблюды, кошки, крысы, свиньи, петухи...



Олег Попов.

А вот на цирковой арене укротители зверей: бесстрашная **Ирина Бугрúмова** (Буслаева, р. 1910) одним жестом подчиняет своей воле десять громадных львов, а **Александр Алексáндров** (р. 1901) заставляет свирепых тигров проделывать невероятные упражнения.

Используя традиции старинных поводырей с медведями, **Валентин Филáтов** (р. 1920) создал настоящий медвежий цирк, где роли акробатов, жонглеров, мотогонщиков, боксеров и клоунов выполняют медведи.

В Советском Союзе развиваются различные формы циркового искусства разных народов и эпох. Вот под звуки карная (узбекского музыкального инструмента) на арене появляется караван: медлительные верблюды в сопровождении погонщиков важно движутся по кругу. Вдруг картина резко меняется: под звуки марша верблюды пускаются вскачь, их торопят лихие наездники, в воздухе переворачиваются акробаты — все в вихре движения. Это труппа артистов **Кады́р-Гуля́м** (руководитель номера В. К. Янушевский).

С давних пор жители селения Цовкра (Дагестанская АССР) упражнялись в хождении по канату. Сейчас артисты — выходцы из этого селения—демонстрируют в цирке свое искусство под руководством Р. Абакарова и С. Курбанова.

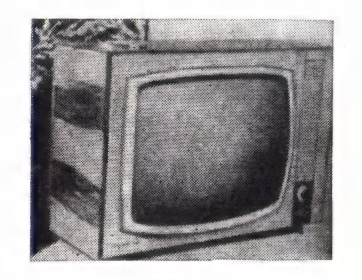
В советских цирках постоянно выступают национальные коллективы грузинских, армянских, украинских, узбекских, белорусских и других артистов. В 1965 г. впервые в мире создано оригинальное зрелище «Цирк на льду» (режиссер А. Арнольд).

В Советской стране цирковые артисты, радующие народ своим праздничным искусством, пользуются большой любовью. И в какой бы стране ни выступали советские артисты, везде их ждет огромный успех.

■







кино
телевидение
художественная
фотография

ИСКУССТВО, КОТОРОМУ ПРИНАДЛЕЖИТ БУДУЩЕЕ

Я познакомился с кино, когда мне было пять лет. Отец привел меня и сестренку в синематограф «Чудо XX века», где шли двадцатиминутные киносеансы, и ушел. Мы просидели там весь день, а вернувшись домой, я целый вечер показывал матери все, что впервые видел на маленьком экране: я скакал, изображая лошадь, и танцевал, как фея, проказничал, как Глупышкин, и махал воображаемой шпагой. Я вдруг ощутил в себе жгучую потребность передавать движениями, голосом, мимикой все, что я видел, слышал, переживал, все, что я наблюдал в окружающем и еще не осознанном мною мире. Этот, казалось бы, такой незначительный сам по себе факт — первое знакомство с первыми, немыми фильмами—сыграл огромную роль в моей жизни: он определил мою профессию актера и привил мне безоговорочную любовь к кино.

К кино тогда относились как к цыпленку, только что вылупившемуся из яйца,— оно было смешное и безобидное. Однако этот обаятельный цыпленок сразу же зашагал семимильными шагами, и теперь, когда я оглядываюсь назад и вспоминаю фильмы моего детства и юности, я не перестаю удивляться тому колоссальному прогрессу, который произошел в кино за последние 50 лет. За эти годы кино получило звук, цвет, объем, освоило различные формы экрана: широкий, синераму, панораму, круговую панораму, объемный звук.

Вас, ребята, все эти чудесные превращения, возможно, и не поражают, так как вы застали кино в пору его расцвета и великолепия. Я же прошел с кино весь путь его становления и мужания: начал сниматься в немых фильмах, снимался в первом советском звуковом фильме «Путевка в жизнь» и, наконец, стал свидетелем такого технического совершенства кинематографии, которое позволило мне, уже зрелому актеру, в одном и том же фильме сыграть последовательно годовалого, 3, 7, 12, 15-летнего ребенка, а затем и взрослого человека. (Этот фильм — «Воспитание Фрица», по сценарию С. Маршака, отснятый во время войны, не вышел на экран: он сгорел в студии.) Снимался я и в цветном кино, стереокино, в фильме для круговой панорамы. Я не могу не восхищаться стремительностью превращений кино, не могу не любить его.

Я люблю кино за то, что оно может сделать невозможное возможным, фантастику — реальностью, перенести нас в один миг с южного моря на льдину, с Марса на Землю или Луну. Я люблю кино за то, что оно способно, как ни одно другое искусство, передать тончайшие движения души человека, его волнение, радость, его великолепие и, увы, его гнусность. В кино все ярко, в кино все видно, даже те чувства человека, которые не заметишь стоя с ним рядом, разговаривая один на один. Я люблю кино за то, что оно позволяет одному человеку взглянуть в глаза другому...

Не сомневаюсь, что и техника кино, и искусство кино не сказали еще своего последнего слова. Не сомневаюсь, что через несколько лет мы с вами будем свидетелями новых удивительных открытий этого необыкновенного, хотя и очень молодого, искусства — искусства, которому принадлежит будущее.

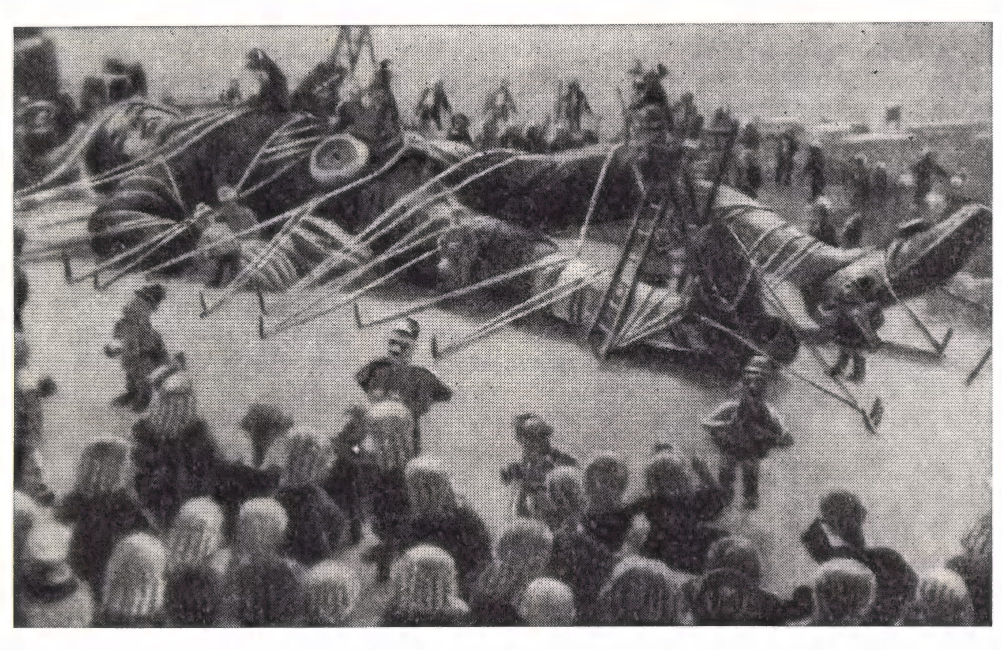
Мих Жаров

ИСКУССТВО КИНО

Кино — самое молодое из искусств — появилось на рубеже XIX и XX вв. Главные средства кино — и з о б р а ж е н и е (снятые на пленку люди, события, предметы, пейзажи) и з в у к (записанные на пленку человеческая речь, музыка, пение, различные шумы). Благодаря этому **искусство кино объединяет в себе элементы других искусств: литературы** — речь действующих лиц, текст от автора; **живописи** — композицию, колорит, светотень; **театра** — игру актеров, мизансцены; **музыки** — вокальной, инструментальной, оркестровой. В кинофильме все эти элементы других искусств синтезируются, т. е. сливаются в единое художественное целое. Поэтому искусство кино так богато по своим выразительным средствам и художественным возможностям, оно владеет п р о с т р а н с т в о м, в р е м е н е м и д в и ж е н и е м. Его произведения наглядны, общедоступны, впечатляющи.

Отмечая невиданное богатство выразительных возможностей искусства кино, его общедоступность и массовость, **В. И. Ленин еще в 1922 г. назвал кино важнейшим из искусств.**

Разумеется, кино не только синтезирует средства других искусств, а обладает и своими собственными, специфическими, т. е. присущими только ему, выразительными возможностями. Прежде всего это с м е н а п л а н о в. Кинокадр может вместить и широкий пейзаж, и человеческую толпу, и огромное здание. Этот кадр будет снят общим, или д а л ь н и м, п л а н о м. Но в кадре может быть снят сидящий человек, угол комнаты, станок — они будут сняты с р е д н и м п л а н о м. А когда киноаппарат приблизит к зрителю лицо актера, его руку, какой-либо предмет, это будет к р у п н ы й п л а н — наиболее сильное, впечатляющее и оригинальное средство кино.



Кадр из фильма «Новый Гулливер». 1934. Режиссер А. Л. Птушко.

Кинозритель может также взглянуть на человека, или здание, или дерево сверху, сбоку, снизу, издалека, с птичьего полета или подойдя вплотную. Это зависит от ракурса — так называют точку зрения киноаппарата.

Соединение отдельных кадров в общее целое называется монтажом. Монтаж — главное, основное специфическое средство киноискусства. При помощи монтажа можно соединить события, снятые в разных местах и в разное время. Монтаж — это отбор художником событий, их сопоставление в определенном темпе и ритме, их трактовка.

Богатые возможности таят в себе ускорение и замедление съемки, всевозможные трюковые и комбинированные кадры.

Словом, *средствами кино можно правдиво и полно изобразить все. Все времена, этапы, эры. Все континенты, страны, города. Все состояния человека, все оттенки его чувств, изгибы его мысли. Можно сделать реальной любую фантазию и, главное, можно правдиво и полно показать любую реальность.*

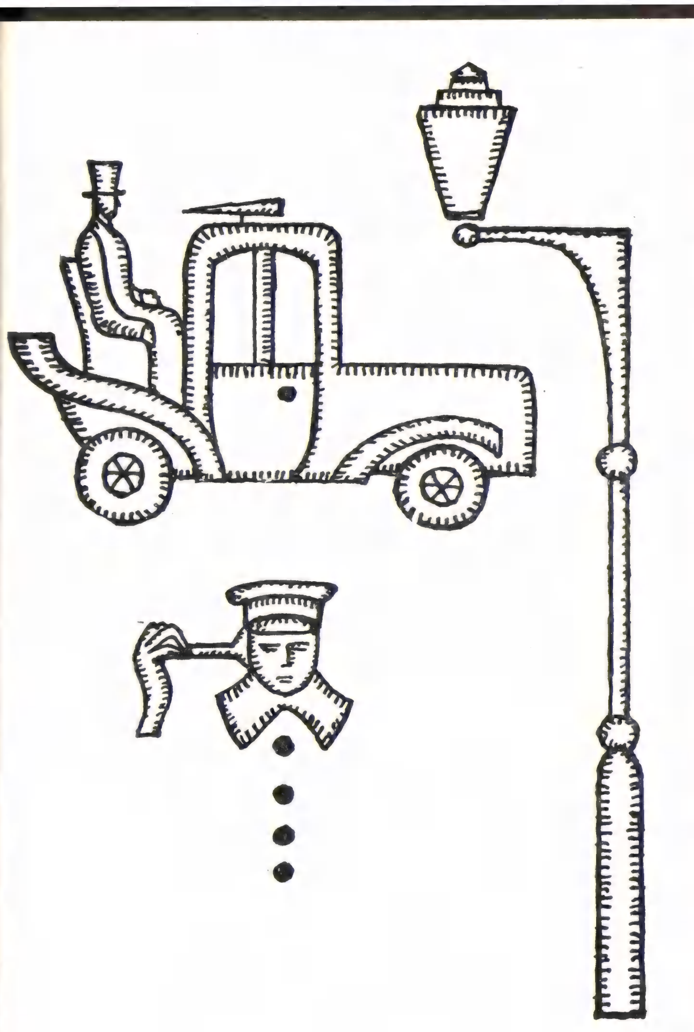
Техническая основа искусства кино позволяет воспроизводить (печатать) неограниченное количество совершенно одинаковых, равноценных копий фильма. Количество этих копий (тираж) фильмов достигает порой нескольких тысяч экземпляров, что дает возможность показывать произведения киноискусства одновременно во многих кинотеатрах. Кроме того, одну и ту же копию фильма можно демонстрировать большое количество раз. Благодаря этому число зрителей некоторых фильмов за короткий промежуток времени достигает нескольких миллионов, а в течение ряда лет и десятков миллионов человек. Это делает искусство кино самым массовым, самым распространенным.

За короткий срок (около 70 лет) киноискусство проделало огромный путь, невиданно развив и обогатив свои выразительные возможности. Сначала фильмы были беззвучными, черно-белыми, плоскостными, снимались с одной точки. Постепенно качество изображения стало улучшаться, появилась выразительная композиция кинокадра, стали разнообразными точки зрения киноаппарата (ракурсы), светотень приобрела тончайшие оттенки. Через 30—35 лет кино овладело звуком. Экран заговорил, запел, зашумел, зазвучала специально созданная для фильмов музыка. Еще через 5—10 лет был освоен цвет и объем (стереоскопия). Сейчас освоены различные формы экрана (широкий экран, синерама, панорама и т. д.), объемный звук (стереофония), ведутся опыты над экраном, меняющим свои очертания и размеры в зависимости от воли режиссера. Телевидение явилось новой формой подачи фильмов и еще увеличило массовость и общедоступность киноискусства (см. ст. «Искусство телевидения»).

Мы различаем 3 основных вида фильмов: художественные, документальные, научно-популярные. Самостоятельной областью художественного фильма стала рисованная и объемная мультипликация (см. ст. «Звуковое кино США»).

Создание фильма — процесс коллективный, процесс одновременно творческий и производственный. Творчество писателя-сценариста, художников, создающих декорации, актеров, операторов, музыкантов, а также творческий труд людей многих других профессий объединяются волей режиссера-постановщика — создателя кинофильма. Над созданием фильмов на больших, специально оборудованных киностудиях трудятся люди более двухсот профессий. Создание, размножение, распространение фильмов — это большая область современной промышленности и экономики. Она называется кинематографией.

Стремления людей создавать синтетические произведения искусства, разносторонне охватывающие жизнь, были осуществлены благодаря достижениям науки и техники: появилось новое искусство — искусство кино.





НЕМОЕ КИНО

РОЖДЕНИЕ КИНО

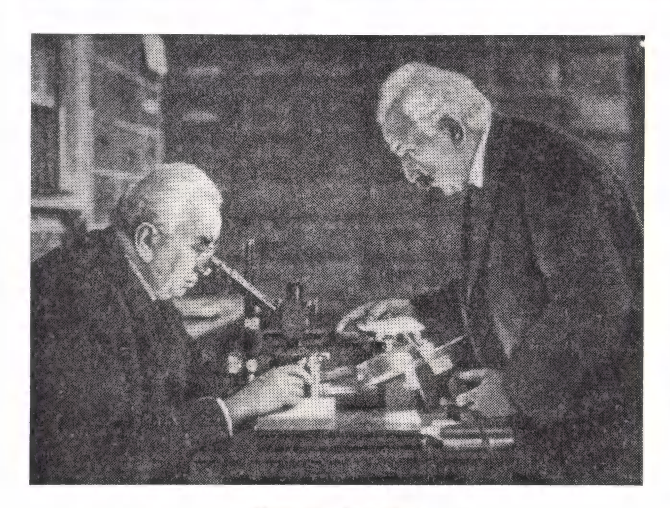
СИНЕМАТОГРАФ ЛЮМЬЕРОВ

Еще в древности было замечено, что глаз имеет способность сохранять на сетчатой оболочке след увиденного изображения и соединять быстро сменяющиеся изображения в единый зрительный ряд, дающий иллюзию непрерывного движения. Эта особенность глаза была использована в игрушке т а у м а т р о п, созданной в 1825 г. Тауматроп состоял из диска с рисунками, которые при вращении соединялись и давали иллюзию движения. В 1834 г. был создан аппарат з о о т р о п, в котором рисунки располагались на бумажной ленте.

В XVII в. был изобретен в о л ш е б н ы й ф о н а р ь, проецирующий неподвижное изображение на плоскость. В 1853 г. австриец Ухациус соединил зоотроп с волшебным фонарем и достиг проекции движущегося рисунка.

Важнейшим этапом в развитии кино было изобретение фотографии Дагером и Ньепсом (1839). Начиная с 1851 г. многие европейские ученые пробуют *сочетать в движении ряд фотографий*. Большую роль сыграло изобретение

На фотографии: Ч а р л з С п е н с е р Ч а п л и н.



Братья Люмьер.

русскими учеными Болдыревым целлулоидной пленки и Яблочковым точечного электроосветительного прибора (свечи). Наконец, в 1891 г. великий американский изобретатель Эдисон и его ассистент Диксон сконструировали кинетоскоп — ящик с объективом, через который можно было наблюдать движение фотографий, расположенных на целлулоидной ленте. Это было уже подобие кино для одного зрителя.

В 90-х годах XIX в. англичанин Роберт Пол, немцы братья Складановские и Местер, русские Акимов и Самарский и другие изобретатели разных стран конструируют различные аппараты, демонстрирующие движущиеся фотографии. Но наиболее удачным был аппарат французов, братьев **Луи Люмье́ра** (1864—1948) и **Огюста Люмье́ра** (1862—1954), названный синематографом. Этот аппарат имел скачковой механизм, обеспечивающий равномерное продвижение пленки перед объективом, им можно было и снимать и демонстрировать фильмы. **28 декабря 1895 г.** в «Большом кафе» на бульваре Капуцинок в Париже братья Люмьер впервые публично продемонстрировали ряд своих фильмов. Эта дата и считается днем рождения кино.

Коротенькие фильмы Люмьеров изображали обычные повседневные события: закончив смену, работницы выходили из ворот фабрики, на вокзал прибывал поезд и т. д. Был среди этих бытовых сценок и комический эпизод: шалун-мальчишка наступил на шланг, из которого дворник поливал сад. Когда же дворник посмотрел, почему перестала литься вода, шалун приподнял ногу, и струя окатила поливальщика. Эти непритязательные сценки имели колоссальный успех. Зрители взвизгивали и шарахались от наезжающего на них с экрана паровоза, с изумлением следили за движением людей, до слез хохотали над политым поливальщиком.

Уже через несколько недель аппарат и фильмы Люмьеров появились в Петербурге, Москве, Риме, Вене, Берлине, проникли в Индию, Австралию, Египет. Через несколько месяцев появляется масса синематографов, биографов, иллюзионов, как тогда назывались кинотеатры, а через год-два в большинстве европейских стран предприимчивые люди, обычно фотографы, актеры или содержатели увеселительных балаганов, начали снимать собственные фильмы.

КИНО В ЕВРОПЕ

Мельес, Дид, Линдер

Так, еще до первой мировой войны в большинстве европейских стран, в США и в Японии родились и развились национальные кинематографии. Но первое место среди них занимала французская. В Париже начал свою деятельность человек, впервые понявший неиссякаемые художественные возможности кинематографа как нового вида искусства — **Жорж Мелье́с** (1861—1938). Он был актером и режиссером, театральным художником и карикатуристом, техником и конструктором развлекательных аттракционов. Волшебник и маг кинематографа, он первым доказал, что нет такой, даже самой смелой фантазии, которая не могла бы на экране показаться реальностью (см. ст. «Жорж Мельес»).

А другой актер, дебютировавший в фильмах Мельеса, доказал, что нет такой реальности, которая на экране не могла бы показаться искусственной чепухой, фантасмагорией. Это был **Андре Дид** (1884—1931), герой коротеньких эксцентрических комедий. Дид изображал неудачливого молодого человека Буаро, попадавшего во всевозможные переделки. Стулья и лестницы под ним ломались, кастрюли и ведра опрокидывались ему на голову, штаны у него падали, шапка улетала, полиция, дворники и ревнивые мужья гонялись за ним, хорошенькие горничные и мирные старушки награждали его пинками и затрещинами. Весь мир хохотал над злоключениями Дида. В каждой стране его стали называть по-своему: в Италии —

Кретинетти, в Испании — Санчо, в Латинской Америке — Торрибио, в России — Глупышкиным. Во всех странах появились и подражатели Дида. Они прыгали, падали, строили рожи, их обливали, обсыпали мукой, обмазывали медом, кремом и ваксой.

Но вскоре их всех затмил новый комедийный актер — **Макс Ли́ндер** (1883—1925). Он появился на экране одетым с иголочки, в щеголеватом сюртуке, с тросточкой. Его большие выразительные глаза кокетливо сверкали, тонкие усики и белозубая улыбка очаровывали. Конечно, и ему приходилось падать, мокнуть, удирать, но делал он это с неизменным изяществом. Несмотря на все комедийные злоключения, героям Линдера всегда сопутствовал успех, особенно успех в любви. Во все свои комедии Макс Линдер вносил подлинное остроумие, а иногда лиризм и легкую печаль. Это был первый великий комик кинематографа, оказавший сильное и плодотворное влияние на все последующее развитие кинокомедии.

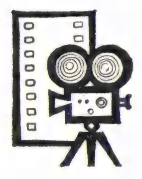
В 1908 г. группа литераторов и театральных деятелей Франции организует общество «Фильм д'ар», что значит «Художественный фильм». «Фильм д'ар» поставил своей задачей сделать кино подлинным искусством, проводником культуры, хорошего вкуса. Общество выпустило фильмы по известным романам и пьесам, привлекая к съемкам выдающихся артистов (Сару Бернар, Габриэль Режан).



Макс Линдер.

Итальянские кинематографисты, используя чудесные итальянские пейзажи, архитектурные памятники, яркое солнце, выпустили в течение 1910—1914 гг. ряд боевиков на античные и библейские темы. Особенным успехом пользовались «Падение Трои», «Ка́мо грядеши» (по роману Г. Сенкевича).

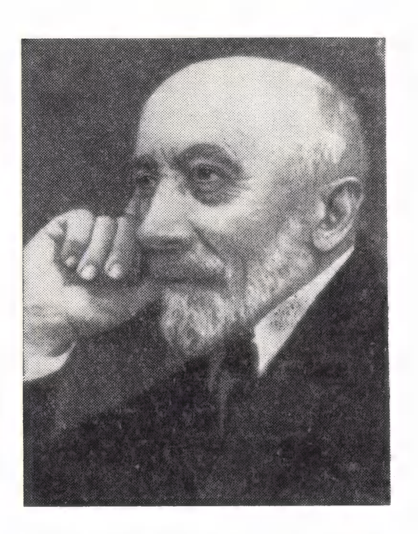
Успешно развивалось киноискусство и в маленькой Дании. Фирма «Нордиск» специализировалась на психологических драмах. Ей подражали в Германии, Швеции, России.



Жорж Мельес

Французский режиссер и актер Жорж Мельес был родоначальником игрового кинематографа. В 1897 г. он приобрел киноаппарат Люмьера и вскоре убедился, что им можно творить подлинные чудеса.

Будешь крутить ручку в обратную сторону — заставишь людей двигаться задом наперед, быстрее или медленнее — заставишь людей плавно парить или суетливо мельтешить на экране. Если приостановить на момент съемку, а потом, произведя изменения в снимаемой сцене, опять начать снимать, получишь на экране таинственное исчезновение и появление людей и предметов. Снимая на одну и ту же пленку несколько раз, можно добиться того, что люди здороваются или дерутся сами с собой. Сочетая возможности киноаппарата с цирковыми и балаганными трюками, Мельес создал новый жанр кинофильма — феерию. Сюжетами ему служили главным образом сказки: «Золушка», «Красная Шапочка», «Синяя Борода», «Фея Карабосс», а затем «Приключения барона Мюнхаузена», «Путешествие на Луну», «Фауст», «Гамлет», романы Жюля Верна и даже «Жанна д'Арк» и «Хождение Иисуса по воде». Всего с 1897 по 1913 г. Мельес выпустил более четырехсот фильмов, поразивших воображение современников всевозможными чудесами. Недостатком картин Мельеса была их театральность: все они разыгрывались в писаных декорациях, лицом к зрителю, будто на сцене. Аппарат, установленный на уровне пояса актеров, был неподвижен. Великая сила кинематографа — фиксация реальной жизни, натуры — Мельесом не использовалась. Поэтому его



фильмы стали походить друг на друга, надоедать зрителю. Однако вклад, сделанный Мельесом в киноискусство, нельзя переоценить.

РОЖДЕНИЕ КИНЕМАТОГРАФИИ В США

Портер, Гриффит, Инс, Сеннетт

Первые годы американской кинематографии проходили в борьбе с французской. Французские аппараты и фильмы были лучше, и американцам никак не удавалось их вытеснить.

Первым американским кинорежиссером и оператором был **Эдвин По́ртер** (1870—1941). В 1902—1903 гг. он создал «Жизнь американского пожарного» и «Большое ограбление поезда». Портер энергично строил сюжет, применял трюковые съемки и различные планы. В фильме «Большое ограбление поезда» зрителей поражал кадр, в котором ворвавшийся в вагон бандит с крупного плана целился в зрителей из пистолета.

Особое влияние на развитие американской кинематографии имело сосредоточение киностудий в Калифорнии. Там, близ города Лос-Анджелес, под ярким немеркнущим солнцем, в долине, богатой разнообразными пейзажами, с 1911 г. стал расти **киногород Голливуд.** Там работали знаменитые основатели американского кино — Гриффит, Инс, Сеннетт и другие прославленные кинематографисты.

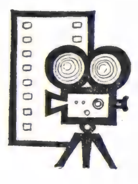
Крупнейший кинорежиссер Америки, фактически создавший Голливуд, **Дейвид Уорк Гри́ффит** (1875—1948; см. ст. «Дейвид Уорк Гриффит») поставил сотни интереснейших фильмов, в которых выступал против войны, произвола и насилия, независимо от того, посвящены ли они событиям глубокой древности или современной ему Америке. И именно поэтому его великолепные фильмы оказали такое огромное влияние на все американское и мировое киноискусство первой четверти XX в. В историю кино Гриффит вошел и как воспитатель плеяды талантливых режиссеров и актеров, среди которых Мэри Пикфорд, Лилиан и Дороти Гиш, Ричард Бартелмес, Роберт Харрон.

Рядом с Гриффитом работал талантливый организатор кинопроизводства, сценарист, режиссер и художественный руководитель сотен картин **Томас Харпер Инс** (1882—1924). Он первым наладил производство фильмов фабричным поточным способом, детально разрабатывал план фильма, первым начал выпускать приключенческие фильмы из жизни колонизаторов Запада, золотоискателей и ковбоев (так называемые вестерны, от слова «вест» — запад). Он воспитал лучшего героя вестернов — актера Вильяма Харта, игравшего суровых, мужественных, непобедимых в бою и драке, но справедливых и добросердечных людей.

Рядом с Гриффитом работал и **Мак Се́ннетт** (1880—1960), отец американской кинокомедии. Используя достижения Андре Дида и Макса Линдера, а также опыт газетных фельетонов и карикатур, он выпускал свои коротенькие комедии сериями, объединенными общим комическим героем. Толстый, наивный, похожий на чудовищно разросшегося ребенка Фатти; тощий, злобный, своей бородкой напоминающий традиционного американца дядю Сэма Форд Стерлинг и другие актеры создали в комических миниатюрах Мака Сеннетта много забавных, безотказно вызывающих смех масок. Под режиссурой Мака Сеннетта дебютировали и нашли характерные черты своих персонажей и прославленные на весь мир американские комики Гарольд Ллойд, Бестер Ки́тон, Монти Бенкс и гениальный Чарли Чаплин.



Кадр из фильма «В когтях банды». Режиссер М. Сеннетт.



Дейвид Уорк Гриффит

Первый крупный режиссер американского и мирового кино Дейвид Уорк Гриффит начал свой творческий путь в качестве журналиста, автора пьес и актера странствующих театров. Впервые снявшись в 1908 г. в кино, он быстро оценил огромные возможности нового искусства и стал первооткрывателем его выразительных средств.

В 1916 г. Гриффит осуществляет постановку гигантского фильма «Нетерпимость», в котором стремится показать, что социальные, религиозные и национальные предрассудки губительны во все времена, что высшее проявление человечности — в доброте, взаимопонимании, терпимости.

Фильм состоял из четырех параллельно развивавшихся сюжетов: борьба вавилонского царя Валтасара со жрецами; распятие в Древней Иудее Христа; уничтожение католиками гугенотов (протестантов) в Варфоломеевскую ночь во Франции XVI в.; несправедливое осуждение буржуазным судом невинного трудящегося человека в современной Америке. Все четыре новеллы резко протестовали против войны, произвола, насилия.

Сильная, реалистическая игра артистов, колоссальные массовые сцены в гигантских декорациях, наконец, осмысленный энергичный монтаж, умелое пользование крупными планами и деталями — все это сделало «Нетерпимость» одной из лучших картин мирового кино. Особенно интересно был сделан последний из четырех — современный сюжет. Заломленные руки и окаменевшее лицо актрисы Мэй Марш, ожидающей приговора своему мужу, говорили больше всяких слов. Финал поражал динамикой монтажа: приготовления к казни монтировались с кадрами людей, спешащих с приказом о помиловании. Этот прием параллельного развертывания действия потом широко применялся в кино и получил название параллельного монтажа.

В наиболее удачных из последующих фильмов Гриффита «Сломанные побеги», «Путь на Восток», «Сиротки бури» чувствуется влияние Диккенса и Брет Гарта. Драматические сюжеты из жизни современной Америки с чувствительным, нередко наивным человеколюбием утверждали справедливость, солидарность, доброту.



В середине 20-х годов Гриффита преследуют творческие неудачи, а с приходом в кино звука он окончательно выбывает из строя. Умер он в нищете и забвении, на задворках прославленного им Голливуда.

КИНО В ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ

Ханжонков, Старевич

Кинематография дореволюционной России была не лучше и не хуже, чем в других странах.

Сначала, с 1896 г., в многочисленных кинотеатрах показывались главным образом французские, а затем датские, итальянские, немецкие фильмы. Но время от времени любители производили съемку и демонстрацию коротких хроникальных картин. В 1907 г. выдвигается ловкий, инициативный предприниматель А. О. Дранков, ставший кинооператором. Он сумел заинтересовать кинематографом Льва Толстого и снять великого писателя в его имении Ясная Поляна. Он создал первый русский игровой фильм «Стенька Разин», состоящий из нескольких живых картин на тему хорошо известной песни «Из-за острова на стрежень».

Вскоре Дранкова затмил гораздо более серьезный и культурный предприниматель



И. И. Мозжухин в роли Германна. Фильм «Пиковая дама». 1916. Режиссер Я. А. Протазанов.

А. А. Ханжо́нков (1877—1945). Он уделял особое внимание экранизации литературных произведений и историческим фильмам. Под его руководством были созданы киноиллюстрации к «Евгению Онегину», «Пиковой даме», «Русалке», «Мертвым душам», «Маскараду», «Боярину Орше», «Власти тьмы», «Идиоту», «Грозе» и многим другим выдающимся классическим произведениям.

Особых успехов добился Ханжонков в своих больших исторических постановках «Оборона Севастополя» (1911), «1812 год» (1912), «Воцарение дома Романовых» (1913). Съемки «Обороны Севастополя» производились на редутах и холмах былых сражений, пожар Москвы и бегство французов воспроизводились по известным картинам Верещагина, Прянишникова, Кившенко и других.

Уделял Ханжонков внимание и просветительскому кино. Фильмы «Кровообращение», «Дыхание», «Глаз» содержали популярные сведения по медицине и гигиене, «Телеграф», «Получение электромагнитных волн» разъясняли достижения техники. На кинофабрике Ханжонкова работал изобретатель объемной (кукольной) мультипликации, создатель поразительных войн и приключений стрекоз и муравьев **В. А. Старе́вич** (1892—1965).

К началу первой мировой войны в России выпускалось до 200 полнометражных фильмов в год. Во время войны их число еще значительно увеличилось. Выдвинулись талантливые режиссеры Я. Протазанов, В. Гардин, Е. Бауэр, лучшими картинами которых были экранизации литературных произведений («Пиковая дама», «Дворянское гнездо», «Братья Карамазовы», «Снегурочка», «Цветы запоздалые»). Огромную популярность завоевали актеры Иван Мозжухин — высокий, большеглазый, исполнитель героических и психологических образов, красавица Вера Холодная, светские герои-любовники В. Максимов, В. Полонский и другие.

РОЖДЕНИЕ СОВЕТСКОГО КИНО

ПЕРВЫЕ ШАГИ

Дзига Вертов, Кулешов

Великая Октябрьская социалистическая революция явилась рубежом и для развития нашего киноискусства. **27 августа 1919 г. В. И. Ленин подписал декрет о национализации кинопромышленности. С этой даты ведет счет своих лет советская кинематография.**

Свои первые шаги она сделала на фронтах гражданской войны. В воинских частях, в агитационных поездах, на пароходах работали кинооператоры, снимавшие боевые события и тут же показывавшие эту правдивую кинохронику бойцам. С хроники, с выпуска документальных фильмов о гражданской войне и началось советское кинопроизводство. Попутно выпускались коротенькие художественные картины,— «агитфильмы», в доходчивой форме рассказывающие о целях Советской власти, о первых достижениях революционного правительства.

После победы над интервентами и белогвардейцами новая экономическая политика создала благоприятные условия для развития кинематографии. Первых успехов добились мастера киноискусства, имевшие опыт работы еще в русском дореволюционном кино. Я. Протазанов поставил по сценарию А. Толстого научно-приключенческий фильм «Аэлита», И. Перестиани снял увлекательный фильм о молодежи «Красные дьяволята». Режиссер А. Пантелеев создал остроумную комедию «Чудотворец» — о приключениях смелого и хитрого солдата. Режиссер А. Ивановский создал первую историко-революционную картину «Дворец и крепость» — о борьбе русских революционеров-народовольцев. Старые мастера удачно экранизировали произведения Толстого, Тургенева, Герцена. Рядом с опытными мастерами к кинокамере встали молодые художники-новаторы, призванные в кинематографию революцией.

В области *документального кино* выдвинулся **Дзи́га Ве́ртов** (1896—1954). Он начал с монтажа кадров, снятых фронтовыми кинооператорами, а с 1922 г. стал выпускать регулярный журнал «Киноправда». Лучшие номера этого киножурнала были посвящены Ленину. В них, а также в полнометражных доку-

ментальных кинопоэмах «Шагай, Совет!», «Шестая часть мира» Вертов доказал, что, отбирая, монтируя и сопровождая текстом кадры, фиксирующие реальную жизнь, можно создавать волнующие поэтические фильмы, которые прославляют революцию, дают правдивые образы новой жизни, новых людей. Увлеченный своими открытиями, Вертов считал художественные фильмы, разыгранные актерами, лживыми, вредными.

А в это время рядом с ним в области *художественного фильма* работал **Лев Владимирович Кулешо́в** (р. 1899), который в стенах киношколы воспитал группу киноактеров-«натурщиков» (В. Пудовкин, Б. Барнет, А. Хохлова, С. Комаров и др.), прекрасно владеющих своим телом, легко выполняющих любые задания режиссера. Вместе с ними Кулешов создал задорную комедию «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1923), хлестко высмеивавшую контрреволюционную агитацию американцев. Вместе со своими воспитанниками Кулешов поставил также приключенческий фильм «Луч смерти» (1925) — о борьбе с диверсантами, засланными в Советский Союз капиталистическими державами, и свой лучший фильм «По закону» (1926, по рассказу Джека Лондона «Неожиданное») — о бесчеловечности буржуазного правосудия.

И Вертов и Кулешов придавали огромное значение специфическим средствам киноискусства — монтажу, ракурсу, чередованию планов (см. ст. «Искусство кино»). Свои открытия они изложили в ряде теоретических статей. Их опыт учел великий кинорежиссер и теоретик кино С. М. Эйзенштейн.

С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙН (1898—1948)

Сергей Михайлович Эйзенште́йн родился в семье архитектора в Риге. Увлеченный революцией, он бросил архитектурный факультет и ушел сапером на фронт гражданской войны. В частях Красной Армии он начал ставить и оформлять самодеятельные спектакли, а демобилизовавшись, поступил художником и режиссером в молодой московский театр «Пролеткульт». Он отчетливо понимал, что старые театральные формы непригодны для выражения нового, революционного содержания, и искал новые приемы, новые принципы, новые средства. Эти поиски и привели его в кино.


С. М. Эйзенштейн.

Эйзенштейн стремился создать совершенно новое, революционное киноискусство. Он понял, что американские фильмы сильны своими умело построенными фабулами и ярко играющими кинозвездами. В центре советского фильма Эйзенштейн хотел поставить рабочую революционную массу. «Стачка» (1924) была таким бесфабульным и безгеройным фильмом, обобщающим массовый революционный опыт стачечной борьбы. Стремясь сильнее воздействовать на зрителя, Эйзенштейн строил острые, впечатляющие эпизоды, называя их «аттракционами». Он использовал монтаж ленты для создания кинометафор, подобных литературным метафорам-аналогиям. Соединяя показ шпиков с показом крупным планом животных — обезьяны, бульдога, совы, он высмеивал врагов рабочего класса. Сближая кадры разгона демонстрации казаками с кадрами, показывающими убой быка, пытался метафорически выразить понятие «бойня». Не все опыты удавались одинаково хорошо, но все же «Стачка» явилась первым подлинно революционным фильмом о массовых действиях пролетариата.

Невиданный успех завоевал Эйзенштейн своим вторым фильмом — «Броненосец «Потемкин» (1925). Восстание моряков на военном корабле в июле 1905 г. в этой картине стало образом всей первой русской революции, трагически подавленной, но не побежденной перед лицом истории. Стремясь к максимальной правдивости, Эйзенштейн, его

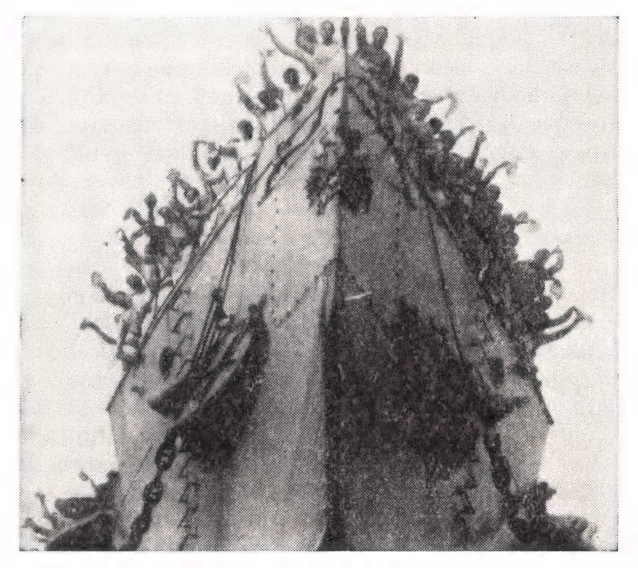


Кадр из фильма «Стачка». 1924. Режиссер С. М. Эйзенштейн.

постоянный оператор Э. К. Тиссэ, его ассистенты Г. В. Александров, М. М. Штраух и другие производили съемки в подлинных местах революционных событий — в Одессе и на военных кораблях. Фильм снимался как хроника, а композиционно строился как драма.

Фильм начинается с эпизода возмущения моряков из-за червивого борща. Офицеры пытаются расправиться с зачинщиками, а это вызывает мощный революционный взрыв. Революция перекинулась в Одессу. И здесь Эйзенштейн дает потрясающую сцену расстрела мирных жителей на лестнице у одесского порта. Дав залп по штабу контрреволюции, броненосец «Потемкин» уходит в море. Его преследует царская эскадра. Словно огромное сердце, стучат машины броненосца, когда он победоносно проходит сквозь притихшую, отказавшуюся стрелять по своим эскадру.

Композиция этого немого фильма была удивительно стройна и гармонична. Язык образен, метафоричен. Массовые сцены монументальны и динамичны. *Эйзенштейн понял и доказал, что художник в кинематографе может свободно владеть не только пространством и движением, но и временем.* Монтаж дает возможность ускорять, уплотнять, концентрировать время, а при необходимости замедлять, растягивать его. Бесконечно тянется на экране мгновение перед командой офицера «пли!» по безоружным матросам. Бесконечно шагают и шагают вниз по одесской лестнице каратели с ружьями наперевес. Со зловещей медлительностью подползает в тумане к броненосцу царская эскадра. Замедленные, растянутые во времени драматические эпизоды производят огромное, ошеломляющее впечатление, особенно когда они сталкиваются с эпизодами, в которых движение убыстрено (сцены расправы с офицерами, паники женщин и детей на лестнице). Открытие Эйзенштейна творчески использовали и другие мастера советского кино. Кинорежиссер В. Пудовкин назвал это открытие так: время крупным планом.



Кадр из фильма «Броненосец «Потемкин». 1925. Режиссер С. М. Эйзенштейн.

«Броненосец «Потемкин» с колоссальным успехом прошел по экранам всего мира, возвестив рождение нового советского революционного кино. Этот фильм стал бессмертным, классическим. В 1958 г. 117 кинокритиков всех стран признали его «лучшим фильмом всех времен и народов».

К десятилетию Октябрьской революции Эйзенштейн, его ассистент Александров и оператор Тиссэ сняли фильм «Октябрь». В нем *впервые был дан образ В. И. Ленина,* воссозданы важнейшие события революции: речь Ленина с броневика, июльский расстрел, борьба

с корниловщиной, штурм Зимнего, II съезд Советов. Хотя некоторые эпизоды фильма носили экспериментальный характер, были малопонятны, сложны, все же и «Октябрь», и последующий фильм Эйзенштейна «Старое и новое» (1929) — о коллективизации советской деревни — по праву вошли в число шедевров революционного киноискусства.

В. И. ПУДОВКИН (1893—1953)

Всеволод Илларионович Пудо́вкин — другой гигант советского кино. Вместе с Эйзенштейном он внес неоценимый вклад как в художественную практику, так и в теорию кино.

С биологического факультета Московского университета Пудовкин ушел на фронт первой мировой войны, был ранен, взят в плен и, бежав, вернулся уже в Советскую Россию. Окончив студию Кулешова (см. ст. «Первые шаги»),



В. И. Пудовкин.

получив практический опыт в его фильмах, создав в качестве актера первый в истории киноискусства образ большевика и ряд эксцентрических сатирических образов, Пудовкин становится режиссером.

Первые его работы — комедия «Шахматная горячка» и научно-популярный фильм «Механика головного мозга». В 1926 г. Пудовкин вместе



Кадр из фильма «Мать». 1926. Режиссер В. И. Пудовкин. В роли Ниловны В. В. Барановская.

со сценаристом Н. Зархи́ и оператором А. Головней создает свой шедевр «Мать» по повести Горького.

В этом фильме Пудовкин необычайно правдиво и впечатляюще показал жизнь дореволюционных русских рабочих. Главные роли он поручил актерам Художественного театра В. Барановской и Н. Баталову, которые создали образы живые, правдивые, психологически глубокие. Пудовкин обогатил кинематографию рядом ценных открытий. *В немом кино он сумел метафорически передать тишину,* показывая крупным планом падающие капли, создал незабываемую метафору «революция непобедима, как весна», монтируя кадры первомайской демонстрации с кадрами мощного весеннего ледохода.

В следующем фильме — «Конец Санкт-Петербурга», созданном В. Пудовкиным, Н. Зархи и А. Головней к десятилетнему юбилею Октября, показана типическая судьба революционера. Герой приходит в город неграмотным деревенским парнем и — сначала в цехах завода, а затем в окопах войны — проходит курс революции. Эпизоды безжалостной окопной войны, военного ажиотажа на бирже, а также октябрьских событий в Петрограде принадлежат к лучшим достижениям киноискусства.

Третий шедевр Пудовкина — «Потомок Чингисхана» (1928). В нем показана борьба монголов против поработителей их родины — колонизаторов и интервентов. Режиссер находил удивительные детали, характери-

зующие человеческое состояние: израненный плененный монгол падал рядом с опрокинутым аквариумом и бьющимися на полу рыбками; обмотка солдата, свершившего жестокий расстрел, размотавшись, тянулась по грязной дороге; вихрь, катящий перекати-поле, клубы пыли, вырванные деревья, вместе с монгольской конницей стирал с лица земли интервентов. Колоссальный темперамент и мастерство Пудовкина до сих пор поражают зрителей.

Произведения Пудовкина, так же как и Эйзенштейна и других мастеров, посвященные революции, свидетельствовали об идейной и художественной зрелости советского кино, о вступлении его на путь социалистического реализма. Они навеки останутся бессмертными шедеврами революционного киноискусства.

МАСТЕРА МОСКВЫ И ЛЕНИНГРАДА

Протазанов, Эрмлер

В Москве рядом с Эйзенштейном и Пудовкиным работали многие талантливые режиссеры. Расцвело творчество старейшего русского режиссера **Якова Александровича Протаза́нова** (1881—1945; см. статьи «Кино в дореволюционной России» и «Первые шаги»). Его острые, злые и смешные комедии 20-х годов «Закройщик из Торжка», «Дон Диего и Пелагея» боролись с обывательщиной, бюрократизмом, бездушием в нашем быту, а «Процесс о трех миллионах» и «Праздник святого Иоргена» разоблачали капиталистов и церковников.

Драматические фильмы Протазанова «Его призыв», «Сорок первый» были посвящены гражданской войне. Старейший режиссер великолепно работал с актерами; в его фильмах снимались И. Ильинский, А. Кторов, О. Жизнева, В. Марецкая, А. Войцик, И. Коваль-Самборский, а также крупнейшие театральные мастера М. Климов, М. Блюменталь-Тамарина и другие.

Революционные драмы Абрама Роома «Бухта смерти» и «Привидение, которое не возвращается», первые комедии Б. Барнета, И. Пырьева и А. Медведкина, драмы Ю. Райзмана, документальный фильм «Турксиб» В. Турина и «Падение династии Романовых» Э. Шуб также принадлежат к лучшим достижениям московских кинематографистов в эти годы.

В Ленинграде в 20-е годы плодотворно работал **Фридрих Маркович Э́рмлер** (1898—1967). Его фильмы «Катька — Бумажный ранет», «Дом в сугробах», «Парижский сапожник» с большой психологической глубиной трактовали проблемы нового быта, советской молодежи. Фильм «Обломок империи» Эрмлер решил особенно оригинально. Его герой, которого замечательно играл актер Ф. Никитин, был контужен в 1917 г. и пришел в себя лишь через десятилетие. Он не узнавал ни Петрограда, ставшего Ленинградом, ни быта, ни человеческих взаимоотношений,— так преобразовала, изменила все социалистическая революция.

От бессодержательных экспериментов в своих ранних картинах режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг пришли к интересным, великолепно снятым оператором А. Москвиным историческим фильмам «СВД» (1927, о декабристах) и «Новый Вавилон» (1929, о Парижской коммуне). В их мастерской обучались такие кино-



Кадр из фильма «Обломок империи». 1927. Режиссер Ф. М. Эрмлер. В главной роли Ф. М. Никитин.

актеры, как С. Герасимов, Е. Кузьмина, П. Соболевский, Я. Жеймо. На ленинградских студиях дебютировали режиссеры Е. Червяков, С. Юткевич, В. Петров.

Большое значение в кино в эти годы приобрела профессия сценариста. Писатели А. Толстой, О. Форш создавали сценарии, Ю. Тынянов и В. Шкловский стали профессиональными кинодраматургами, заметно и активно влиявшими на развитие кино. Большой авторитет завоевали Н. Зархи, В. Туркин, Борис и Олег Леонидовы и другие сценаристы.

КИНОИСКУССТВО СОВЕТСКИХ РЕСПУБЛИК

Отличительная черта, присущая только социалистическому искусству,— его многонациональный характер. Каждая из советских республик, сочетая опыт родной культуры, литературы, живописи, театра с творческим и организационным опытом русских мастеров, создавала свою национальную кинематографию.

Раньше других развилась украинская и грузинская кинематографии. На **Украине** успешно работали старые русские режиссеры П. Чардынин, В. Гардин. Во второй половине 20-х годов выдвинулись молодые украинцы Г. Стабовой, Г. Тасин. Всемирную славу завоевали фильмы А. Довженко (см. ст. «А. П. Довженко»).

Велики были успехи и **грузинского** кинематографа. Едва только кончилась гражданская война, как русский режиссер И. Перестиани поставил в Грузии фильм о гражданской войне «Красные дьяволята». Далее последовал ряд исторических и современных картин, лучшими из которых была драма «Элисо» режиссера Н. Шенгелая и сатирическая комедия «Хабарда» М. Чиаурели. Далеко за пределами Грузии гремели имена грузинской актрисы Наты Вачнадзе, комика Сандро Жоржолиани, режиссеров М. Калатозова («Соль Сванетии»), Г. Макарова («До скорого свидания»).

Из Тбилиси переехал в Ереван и стал родоначальником **армянской** кинематографии Амо Бек-Назаров — автор превосходных фильмов «Намус», «Хас-пуш».

В **Азербайджане** работали В. Баллюзек, А. Шарифов.

В **Белоруссии** Юрий Тарич создал фильм «Лесная быль».

К концу 20-х годов родились **узбекская и таджикская** кинематографии. К началу 30-х годов советское кино выросло в единое многонациональное социалистическое искусство. Его международная слава была признана на всех континентах.

А. П. ДОВЖЕНКО (1894—1956)

Александр Петрович Довже́нко родился в крестьянской семье, был сельским учителем, затем советским дипломатом, художником, карикатуристом. Бросив в Харькове работу и квартиру, он явился на Одесскую кинофабрику, заявив, что должен работать в кино. После



А. П. Довженко.

двух коротеньких комедий и приключенческого фильма «Сумка дипкурьера» он создает поэтическую эпопею «З в е н и г о р а» (1928), в которой причудливо переплетались эпизоды украинской истории со сценами современности, гражданской войны. Необычная форма, высокая поэтичность, великолепное изобретательное решение фильма свидетельствовали о появлении незаурядного таланта.

Фильм «А р с е н а л» (1929) рассказывал о героическом восстании киевских рабочих против националистического правительства в 1918 г. Эпизоды первой мировой войны были решены с мрачной, трагической экспрессией, эпизоды недолгого властвования украинских националистов — с резкой, презрительной иронией. Для восстания же Довженко нашел высокие, патетические интонации. В распахнутую

грудь рабочего в упор стреляли гайдамаки, а он стоял невредимый, могучий, бессмертный, как исторически бессмертен рабочий класс.

«Арсенал» Довженко, так же как «Октябрь» Эйзенштейна, «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина, «Обломок империи» Эрмлера, стал замечательным кинематографическим памятником социалистической революции и гражданской войне и положил начало новому, историко-революционному жанру.

Довженко влекла к себе и современная тема. В 1930 г. он создает фильм «З е м л я» — поэтический гимн преобразованию советской деревни. В непримиримой классовой борьбе сталкиваются в фильме коммунисты и кулаки. От руки убийц погибает молодой тракторист. Хоронить убитого выходит все село. Мощная новая песня летит над колышущимся морем пшеницы, преследует обезумевшего от злобы и страха кулака. Новое неотвратимо, как весна,— утверждал Довженко своим глубоко философским, поэтическим фильмом.

Эта немая картина дышала предчувствием звука. В неторопливом монтаже, прерываемом надписями, содержащими реплики героев, ощущался диалог. Ритм монтажа был музыкален. В заключительной сцене похорон этот ритм рождал ощущение звучащей песни.

Вместе с «Броненосцем «Потемкиным» Эйзенштейна и «Матерью» Пудовкина «Земля» вошла в число 12 лучших фильмов всех времен и народов. Молодая украинская кинематография внесла свой вклад в развитие мирового кино.

■

ЗАРУБЕЖНОЕ КИНОИСКУССТВО 20-х ГОДОВ

РАСЦВЕТ АМЕРИКАНСКОГО КИНО

Штрогейм, Любич, Де Милль, Флаэрти, Пикфорд, Фэрбенкс

Оставшийся в стороне от трагедии первой мировой войны, американский Голливуд рос как на дрожжах — туда начали съезжаться кинематографисты со всего мира. Щедрость крупнейших банков и концернов, прекрасная техническая оснащенность студий, ловкость сценаристов, приспосабливавших для экрана любое произведение литературы, мастерство и опыт первых режиссеров и, главное, блеск, обаяние и красота актеров, которых стали называть к и н о з в е з д а м и,— все это вывело американское кино на первое место в мире.

В 20-х годах на студиях Голливуда ставит свои жестоко сатирические фильмы («Алчность», «Веселая вдова») талантливый режиссер **Эрих Штрóгейм** (1885—1957). В это же время **Эрнст Лю́бич** (1892—1947) создает легкие остроумные комедии («Брачный круг», «Веер леди Уиндермиер»), а **Сесиль Де Милль** (1881—1959) поражает тяжеловесной пышностью драм на библейские темы. Начинает свой творческий путь поэт нетронутой природы и чистоты первобытного человека, замечательный документалист **Роберт Флáэрти** (1884—1951), автор фильмов «Нанук с Севера» (1921) и «Моана южных морей» (1925).

Почти два десятилетия горячей любовью публики пользовались обаятельная актриса **Мэри Пи́кфорд** (р. 1893) и самый задорный и мужественный из всех киногероев **Дуглас Фэ́рбенкс** (1884—1939).

Мэри Пикфорд была воспитана на студии Гриффита (см. ст. «Рождение кинематографии в США»). Она всегда играла золушек. Очаровательная и беззащитная, она смотрела своими огромными темными глазами умоляюще и наивно. За неприкосновенность ее белокурых локонов, за ее робкий и целомудренный поцелуй совершались необычайные подвиги. Порой ее героиня бывала грациозной и лукавой, порой трогательно комичной, но всегда безукоризненно чистой и доброй. Лучше всего актрисе удавались роли провинциальных американских девушек («Этот маленький чертенок», «Длинноногий дядюшка», «Воробушки» и др.), и, одевая костюмы разных эпох («Розита», «Дороти Вернон») и даже выступая в роли мальчика («Маленький лорд Фаунтлерой»), она сохраняла женственную мягкость и душевную стойкость маленькой американки.

Рядом с ней на экране выступал ее муж — Дуглас Фэрбенкс. Одевал ли он средневековые доспехи («Робин Гуд») или восточные шаровары («Багдадский вор»), брался ли за французскую

шпагу («Три мушкетера») или за мексиканский бич («Дон Ку — сын Зорро»), сквозь гримы и костюмы всегда проглядывал неунывающий, находчивый, предприимчивый и смелый американец времен американского процветания. Его фильмы сочетают романтику и комедию. Они перенасыщены погонями, поединками, прыжками, падениями и другими спортивными фокусами.

Мэри Пикфорд и Дуглас Фэрбенкс создали образы стопроцентных американских героев. Были в этих героях черты примитивные, показные, дешевые, но было и подлинное обаяние, сила и доброта. Однако это всегда были счастливцы, которые не задумывались над обратной стороной американской действительности,— а она была совсем неприглядна.

Другой герой американского кинематографа взглянул на послевоенное процветание США глубже и подверг его сомнению и осмеянию. Создал этого знаменитого на весь мир героя самый великий артист кино — Чарли Чаплин.



Мэри Пикфорд и Дуглас Фэрбенкс.

ЧАРЛИ ЧАПЛИН (р. 1889)

Чарлз Спенсер Ча́плин родился в Лондоне, в семье эстрадного артиста. Семья сильно нуждалась, и с шестилетнего возраста Чарли тоже начал работать на эстраде. Вместе с мюзикхоллом Фреда Карно, где он пел, танцевал, жонглировал, выступал в акробатических номерах, Чаплин в 1913 г. приехал в США и через год начал работать у Мака Сеннетта (см. ст. «Рождение кинематографии в США»).

Вначале комической маской Чаплина был щеголь Чэз в шикарном сюртуке и цилиндре, с большими свисающими усами. Но постепенно артист пришел к уморительному и трогательному образу бродяжки Чарли: в огромных рваных башмаках, в широких спадающих брюках, в куцем пиджачке, но неизменно в котелке и с тросточкой. Большие печальные глаза контрастировали с маленькими кокетливыми усиками. В десятках простеньких комедий, поставленных самим Чаплиным, бродяжка Чарли ожесточенно боролся за существование: слабый, доверчивый, беззащитный, он мог быть ловким, упорным и даже коварным. Он не только оборонял себя, но и боролся за справедливость, защищал слабых, наказывал порочных. За что только не брался Чарли: он был и банкиром, и маляром, и попрошайкой, и полицейским, и механиком, и батраком, и даже Тарзаном, даже... красавицей Кармен!

Раскачиваясь, как утка, и широко разворачивая носки, он брел по дорогам Америки, встречал тысячи несправедливостей и невзгод, но не унывал и всегда боролся за добро и человечность,— наивный, капризный, беспомощный и бесстрашный, как ребенок. Ребенок с огромными печальными глазами мудреца.

В годы войны социальный смысл комедий Чаплина возрастает. В «Собачьей жизни» и «Спокойной улице» он резко высмеивает мнимое американское благополучие, фальшивую благотворительность, показное благочестие. В фильме «На плечо!» он смело показывает бессмысленную жестокость войны. В первой полнометражной комедии «Малыш» (1920) борется за доброту и

человеческое достоинство, а в «Пилигриме» (1923) высмеивает ханжество и мещанство.

В 1923 г. Чаплин ставит единственную картину, в которой сам не участвует,— драму «Парижанка», осуждающую буржуазную мораль, но затем снова возвращается к комедиям.

«Золотая лихорадка» (1925) — одно из наиболее зрелых и совершенных произведений Чаплина, бесспорно один из лучших фильмов всех времен и народов. Чаплин играет в нем золотоискателя — маленького, доброго, влюбчивого человека, пытающегося жить среди грубых, жестоких, одержимых жаждой наживы людей. Над ним злобно издеваются, когда он влюбляется в девушку из бара, где пьянствуют, играют в карты и пляшут удачливые старатели и наглые авантюристы. Он голодает, обедает собственным ботинком, втягивая шнурки, как макароны, обсасывая гвозди, словно косточки. И все же он выживает, находит золото, спасает своих друзей.

В последней немой комедии «Цирк» (1928) Чаплин, которого к этому времени начинает травить желтая пресса, дает верную и страшную картину положения художника в буржуазном обществе. Он блистательно проводит сцену балансирования на канате, в то время как маленькие злые обезьяны хватают, теребят, кусают его лицо.

Комедии Чаплина резко критичны, но в то же время они пронизаны верой в человека, радостью жизни, оптимизмом. Они поистине гуманистичны.

Рядом с Чаплиным в Голливуде работали еще несколько высокоодаренных комиков. Лучшие из них — сосредоточенный, никогда не улыбающийся Бестер Китон, великолепно пародировавший стандартные американские фильмы, и жизнерадостный юноша в канотье и роговых очках — Гарольд Ллойд. Вместе с ними Чаплин создал школу эксцентрической кинокомедии, прославившей американское кино на весь мир.



Чарли Чаплин в фильме «Золотая лихорадка». 1925.

УСПЕХИ ШВЕДСКОГО КИНО

Шёстрём, Стиллер

Когда европейские кинематографисты очнулись после первой мировой войны, они убедились, что все позиции находятся в руках американцев. Мощная киноиндустрия Голливуда выпускала до 300—400 картин в год.

Единственной в Европе кинематографией, расцветшей сразу после войны, была кинематография нейтральной, невоевавшей Швеции. Режиссер **Виктор Шёстрём** (1879—1959) создал реалистические фильмы

«Сыновья Ингмара» (1918), «Возница» (1920) по романам Сельмы Лагерлёф. Эти фильмы исполнены национального своеобразия, с картинами скупой северной природы, характерами спокойных, мечтательных людей. Шёстрём не только ставил фильмы, но много и успешно снимался как актер и в своих фильмах, и у режиссера **Морица Сти́ллера** (1884—1928). Также по произведениям Сельмы Лагерлёф Стиллер создает шедевры шведского киноискусства — «Деньги господина Арне» (1919) и «Сага об Йесте Бьёрлинге» (1923). Шёстрём и Стиллер обращались и к творчеству норвежского драматурга Ибсена, исландца Сигурйоунсона и других скандинавских писателей. Добротная литературная основа, яркая реалистическая игра актеров, высокая изобразительная культура принесли шведским фильмам заслуженное признание.

НЕМЫЕ ФИЛЬМЫ ГЕРМАНИИ

Вине, Ланг, Мурнау, Пабст

Во Франции и Германии происходили сложные творческие процессы.

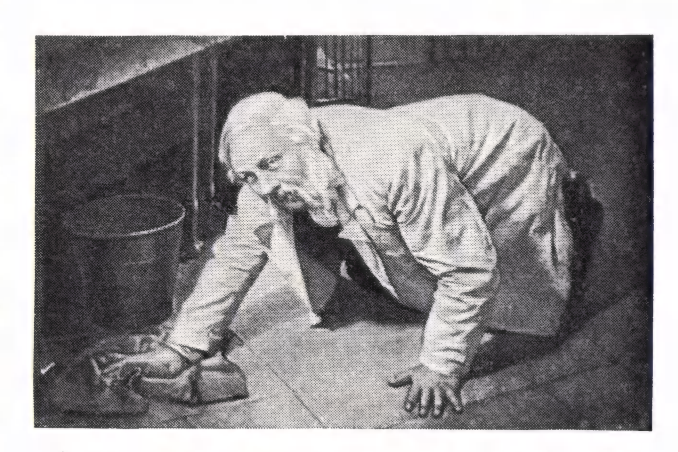
Интеллигенция побежденной Германии искала выхода в мистике и фантазии, стремилась отвлечься, уйти от унылой действительности. Выражением этих настроений в искусстве явился экспрессионизм — очень сложное направление, выражающее крайне субъективное отношение художников к жизни. Многие художники-экспрессионисты — в поэзии Бехер, Вайнерт, в драматургии Брехт, в живописи Гросс, в театре Пискатор — приходили к мысли о революционном преобразовании жизни. Но большинство стремилось отвернуться от жизни, забыться, уйти в мир мечты. Ярчайшим проявлением экспрессионизма в кино явился фильм режиссера **Роберта Ви́не** (1881—1938) «Кабинет доктора Калигари» (1919). Он повествовал о душевнобольном враче, который показывал на ярмарке спящего загипнотизированного человека — сомнамбулу, а по ночам заставлял его совершать страшные преступления.

Успех этого мрачного, но безусловно талантливого фильма вызвал целую волну подражаний. По экрану бродили «Усталая смерть», вампир «Носферату», беспощадный глиняный гигант «Голем», ожившие персонажи «Кабинета восковых фигур». Роберт Вине в мрачных, изломанных декорациях поставил «Преступление и наказание» Достоевского («Раскольников», 1923).

Уход в фантазию, к героическому прошлому или к утопическому будущему характерен для творчества романтика **Фрица Ла́нга** (р. 1890). Его нашумевший двухсерийный фильм «Нибелунги» (1924) проникнут духом немецкого национализма. «Метрополис» и «Женщина на луне» говорят о неприятии Лангом современной жизни.

Немецкие кинематографисты тех лет внесли вклад главным образом в декорационное и операторское оформление фильмов. Характерно, что мастера-реалисты всегда стремились к изображению *реальной жизни, живой природы*: фильмы Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко сняты почти целиком на натуре; в горах и долинах Калифорнии сняты лучшие американские картины, на улицах Парижа — французские. А немецкие фильмы снимались в огромных павильонах «УФА». Могучий киноконцерн «УФА», принадлежащий банкам, неуклонно наращивал производство. Появились многосерийные экзотические боевики «Индийская гробница» и «Женщина с миллиардами» (в 12 сериях!) режиссера Джоэ Мая, «Жена фараона» и «Кармен» режиссера Э. Любича.

Среди потоков коммерческих картин с явно реакционным, националистическим душком подчас появлялись и серьезные, реалистические картины, правдиво показывающие общественные противоречия Германии, бедствия и лишения трудящихся, ажиотаж наживающейся буржуазии. Лучшими фильмами этого прогрессивного направления были «Последний че-



Э. Яннингс в фильме «Последний человек». 1924. Режиссер Ф. Мурнау.

ловек» (1924) режиссера **Фридриха Вильгельма Му́рнау** (1889—1931) и «Безрадостный переулок» (1925) режиссера **Георга Вильгельма Пабста** (1895—1967). В первом фильме в правдивой и на редкость выразительной форме рассказывалось о бесправии человека, всю жизнь прослужившего швейцаром в богатой гостинице и безжалостно выброшенного на улицу в старости. А во втором фильме показана нищета разоренных войной людей, всецело зависящих от прихоти преуспевающей, нажившейся на бедствиях народа буржуазии. Эти два лучших фильма немецкого немого кино по праву входят в число шедевров критического реализма.

НЕМЫЕ ФИЛЬМЫ ФРАНЦИИ

Ганс, Клер, Ренуар, Фейдер, Дрейер

Наиболее яркой фигурой в кино Франции послевоенных лет был **А́бель Ганс** (р. 1889). Его киноповесть о паровозном машинисте — «Колесо» (1923) была сделана под влиянием романа «Человек-зверь» Золя и поражала поэтическим изображением труда и атмосферы железной дороги, ритмическим монтажом, неожиданными ракурсами, съемкой с движения.

Несколько лет проработал Абель Ганс над монументальным фильмом о Наполеоне. Это произведение, вызвавшее многолетние споры, было неровным, не всегда исторически точным. Но изобразительное мастерство, эксперименты с тройным экраном (действие массовых сцен разворачивалось одновременно на трех экранах, искусно сочетались крупные и общие планы) и великолепный ритмический монтаж сделали фильм «Наполеон, как его увидел Абель Ганс» (1927) значительным явлением в мировом киноискусстве.

Вскоре эксперименты в области языка кино начали принимать во Франции самодовлеющий характер. Содержание фильма было объявлено несущественным. Не жизнь, не правда действительности, а прихотливая фантазия художника казалась источником искусства. Болезненные мечты шизофреника, сновидения, игра света и тени, ритм работающих машин, любование предметами, неузнаваемо снятыми в необычных ракурсах, ритм монтажа — все это ставилось над реализмом, считалось выше его и получило название сюрреализм. Постановкой сюрреалистических короткометражек занимались поэт Пикабиа, художник Леже, кинорежиссеры Бюнюэль, Кавальканти, к ним примкнула Жермена Дюлак. Считая, что они идут впереди мирового киноискусства, эти художники назвали себя *Авангардом*.

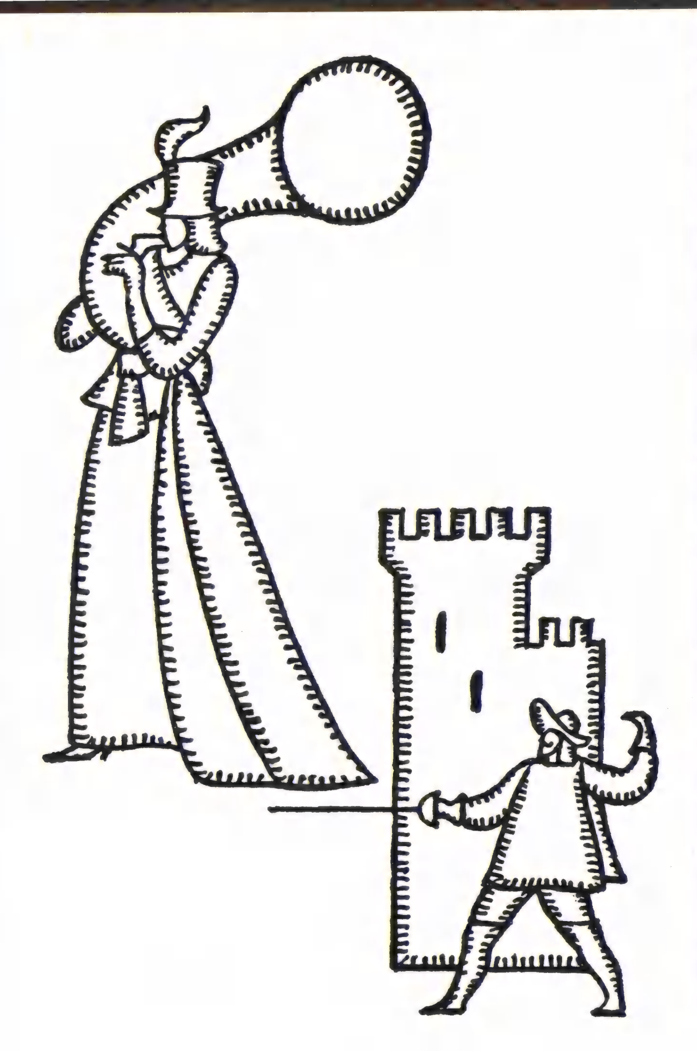
В среде *Авангарда* вырос один из крупнейших режиссеров французского кино **Рене Клер** (р. 1898; см. ст. «Рене Клер»). Этот прекрасный режиссер создал фильмы, в которых *раскрыл специфические возможности кинематографа: делать реальную жизнь волшебной, фантастической.* И вместе с тем Рене Клер оставался реалистом, он пользовался фантастическими сюжетами, чтобы бичевать пороки буржуазного общества и бороться за гуманизм («Париж уснул», 1923; «Призрак Мулен-Ружа», 1925; «Соломенная шляпка», 1927; «Двое робких», 1928).

Рядом с Рене Клером успешно работали **Жан Ренуа́р** (р. 1894), сын известного художника-импрессиониста, и **Жак Фейде́р** (1888—1948). В своих лучших фильмах Ренуар («Дочь воды», 1924; «Нана́» по Золя, 1926; «Девочка со спичками», 1928) и Жак Фейдер («Кренкебиль» по Анатолю Франсу, 1923; «Кармен» по Мериме, 1926; «Тереза Ракен» по Золя, 1928) развивали традиции импрессионистической живописи и реалистической литературы.

Одним из лучших произведений французского немого кино стала постановка датского режиссера **Карла Дре́йера** (р. 1889) «Страсти Жанны д'Арк» (1928). Актриса Рене Фальконетти сыграла свою единственную роль в кино с такой силой, психологической глубиной и женственной мягкостью, что навсегда вошла в историю киноискусства. Разнообразно используя крупные планы, режиссер дал целую галерею характеров судей и палачей Жанны.

Дрейер использовал накопленную киноискусством изобразительную культуру — каждый кадр его фильма скуп, гармоничен, как подлинное произведение живописи. Так же как в советской «Земле», как в немецком «Последнем человеке», как во многих реалистических фильмах американских режиссеров, в «Страстях Жанны д'Арк» ощущается стремление к живому человеческому слову.

Немое кино исчерпывало свои возможности. Экран должен был заговорить.





ЗВУКОВОЕ КИНО

ЧТО ДАЛО КИНЕМАТОГРАФУ СЛОВО

Кино никогда не было принципиально немым. Интересно, что первый фильм Диксона, ассистента Эдисона, был соединен с фонографом. В первые два десятилетия существования кино были распространены кинодекламации: артисты читали текст, скрывшись за экраном. В Японии сначала только иностранные фильмы шли под объяснительные речи специальных комментаторов, называемых кацюбенами или бенши. Но успех этих комментаторов был так велик, что постепенно все фильмы стали идти в их сопровождении, публика специально ходила слушать своих любимых бенши.

Неоднократно в разных странах делались попытки соединить кино и граммофон. Наконец, фильмы с первых же сеансов сопровождались музыкой, исполняемой пианистами-таперами, ансамблями, а подчас и большими симфоническими оркестрами. Часто музыка писалась для фильмов специально. Так, композитор Сен-Санс написал музыку к «Убийству герцога Гиза». Композитор Ипполитов-Иванов написал специальную музыку для первого рус-

---

На фотографии: кадр из фильма «Иваново детство». В роли Ивана Коля Бурляев.

ского фильма «Стенька Разин». Специально для «Броненосца «Потемкина» и «Октября» писал музыку немецкий композитор Майзель. Шостакович оформил музыкой немой фильм «Новый Вавилон». Да и слово, речь присутствовали в немых фильмах в виде титров — надписей. Некоторые режиссеры — Дзига Вертов, Эйзенштейн и другие — писали титры разными шрифтами, разрывали фразу на несколько титров, включали их в монтажный ритм эпизодов.

Следовательно, кино, с его стремлением возможно точнее, шире и подробнее охватить изображаемую действительность, всегда было потенциально звуковым.

Первые патенты на звуковое кино («Три-Эргон», 1925) были куплены и похоронены голливудскими фирмами, торгующими немыми фильмами. Но конкуренция заставила фирму братьев Уорнер рискнуть и выпустить в 1927 г. звуковой фильм «Певец джаза» с известным артистом эстрады Олом Джонсоном в заглавной роли. Огромный коммерческий успех этого фильма вызвал новые музыкальные фильмы («Поющий глупец» и др.), и **с 1928 г. американское кино решительно перестраивается на звук.**

Однако большинство творческих работников настороженно отнеслись к новым выразительным средствам. Гриффит писал: «Фильм по своей природе не может быть связан со словом». Чаплин до 1940 г. не произносил на экране ни слова, используя только музыку. Рене Клер писал: «Звуковое кино — это страшное чудовище,



Кадр из фильма «Под крышами Парижа». 1930. Режиссер Р. Клер.

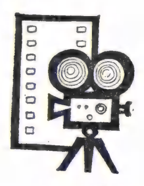
противоестественное создание, по милости которого экран превратится в жалкий театр». Однако через два года, в 1930 г., он поставил первый французский звуковой фильм «Под крышами Парижа», вошедший в историю искусства благодаря тонкому, умному, поистине художественному использованию и музыки, и песенок, и лаконичных выразительных реплик. В Германии в том же году режиссер Д. Штернберг поставил превосходный звуковой фильм «Голубой ангел», а Г. Пабст — «Трехгрошовую оперу» по пьесе Б. Брехта.

В Советском Союзе кино стало звуковым несколько позднее, в 1931 г.,— задержал пленочный голод. Но советские художники приветствовали приход звука. Правда, сценарист В. Шкловский бросил в полушутку: «Звуковое кино так же бессмысленно, как поющая книга», зато С. Эйзенштейн, В. Пудовкин и Г. Александров еще в 1928 г. напечатали «Звуковую заявку» — статью, в которой не бесспорно, но талантливо и оригинально обосновали принципы сочетания изображения и звука. Оригинальную систему звукозаписи разработали советские изобретатели систем звукового кино П. Тагер и А. Шорин.

Новый — звуковой — период в истории советского кино начала картина режиссера Н. Экка «Путевка в жизнь» (1931).

Вначале во всех фильмах звук использовали робко. Стремились оправдать звук в сюжете, появилась масса картин из жизни певцов и певиц. Реплик было мало, произносились они медленно, очень отчетливо, действующие лица не разговаривали между собой, а как бы читали титры. Быстро промелькнуло увлечение реальными шумами жизни: гудками пароходов и автомобилей, шумом станков и шагов, грохотом волн и завыванием ветра. Но постепенно слово зазвучало свободно и естественно, шумы поутихли, музыка и песня заняли важное, но не доминирующее положение.

Приход звучащего слова обогатил идейное содержание фильмов. Слово — носитель мысли. Говорящие с экрана люди стали раскрывать свои характеры не только во внешнем действии, но и словесно, в диалогах, а позднее и в монологах, что дало зрителю возможность проникать в их психологию. Слово сблизило кино с литературой и театром, стало более полно доносить с экрана произведения прозы и драматургии. Актер получил новое оружие.



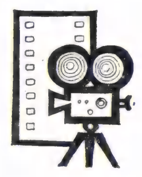
Рене Клер

Рене Клер начал свой творческий путь как журналист и киноактер. Поработав ассистентом, он в 1923 г. поставил свой первый фильм «П а р и ж у с н у л».

Эта очаровательная утопическая комедия рассказывала о таинственных лучах, в одно мгновение остановивших жизнь Парижа. Не заснули только пассажиры самолета и радист, дежуривший на Эйфелевой башне. Приключения группы людей (куда входили полицейский и вор, рабочий и буржуа, летчик и очаровательная девушка) в заснувшем городе дали возможность раскрыть и подчеркнуть уродливые нелепости буржуазного общества, быта, морали. Рене Клер остроумно использовал трюковые средства киноаппарата: замедление и ускорение движения, стоп-камеру, размножение кадра. Благодаря этому реальная жизнь, снятая в фильме, подчинялась фантазии режиссера. Рене Клер почувствовал свойство, присущее только кинематографу: делать реальную жизнь волшебной, фантастической.

Необычный фильм вызвал восторги сторонников формалистического направления в кинематографии — *авангардистов*. Вступив в их ряды, Рене Клер поставил «А н т р а к т» — маленький фильм, лишенный содержания, но со множеством сатирических и комических моментов. К счастью, режиссер понял бесперспективность формалистических экспериментов и вернулся к фильмам с сюжетом, человеческими образами, с отчетливым содержанием. В его «П р и з р а к е М у л е н - Р у ж а» (1924) фантастический сюжет служит поводом для сатирического изображения нравов буржуазных парламентариев, газетчиков, ученых. В двух изящных комедиях «С о л о м е н н а я ш л я п к а» и «Д в о е р о б к и х», поставленных по водевилям Лабиша, Рене Клер сочетал мягкий, порой грустный юмор с искренним сочувствием к «маленькому», обыкновенному человеку, которому живется одиноко и тревожно. Изящная, а порой злая сатира на буржуа, удивительная изобретательность и разнообразие кинематографических приемов сделали Рене Клера лучшим режиссером Франции.





Цветное кино

Стремление к цветному изображению отмечено с первых же шагов кинематографии. Однако техника была примитивной: позитивы раскрашивались от руки, цвета были неестественные, ядовитые, неточная обводка контуров приводила на экране к пляске, к мерцанию цветных пятен. И все же голубое небо, зеленые поля, разноцветные костюмы нравились публике, особенно в видовых картинах. Колоссальный эффект произвело красное знамя в «Б р о н е н о с ц е «П о т е м к и н е» С. М. Эйзенштейна, — последний случай, когда кадр раскрашивался от руки.

Технически проще, а потому распространеннее был в и р а ж, т. е. окрашивание всей позитивной пленки в оранжевый, фиолетовый или зеленый цвета. Многие крупные режиссеры начала века пользовались виражом. Показанные на оранжевой пленке сцены пожара, зеленые поля и леса, ночные сцены, окрашенные в фиолетовый цвет, производили немалый эффект. Необычное употребление виража тоже принадлежит Эйзенштейну. Он вклеил в и р и р о в а н н ы й ночной кадр для перехода от цветного эпизода к черно-белому во второй серии фильма «И в а н Г р о з н ы й».

С начала 30-х годов все чаще и чаще применяется съемка на цветную — сначала двух-, а затем трехцветную пленку. Различные системы цветного кино успешно преодолевали всевозможные недостатки пленки: неестественную резкость, локальность цветовой гаммы, плохую передачу отдельных цветов (особенно красного и зеленого). Попутно шло творческое освоение цвета: увлечение яркими, режущими глаз сочетаниями сменилось пассивным, натуралистическим использованием цвета. Одни (особенно американские) режиссеры стремились к броскости, заметности цвета. Другие (чаще всего итальянские) режиссеры считали, что цвет должен быть скромным, незаметным, как в жизни, отчего он зачастую становился просто ненужным

Советские режиссеры Эйзенштейн, Довженко, операторы Проворов, Косматов, Магидсон, Урусевский считали, что цвет должен нести смысловые, драматургические функции, что злоупотребление яркими цветами делает фильм утомительным, антихудожественным, а натуралистическое копирование цветов природы ничего не прибавляет к фильму. Эйзенштейн требовал, чтобы кино стало не просто цветным, а *цветовым*, т. е. сделало бы цвет, подобно звуку, важнейшим, подвластным художнику выразительным компонентом синтетического звуко-зрительного искусства.

В последние годы некоторые французские (Ж. Деми) и итальянские (М. Антониони) режиссеры весьма удачно применяют цвет для создания атмосферы действия, для характеристики психологии героев, окрашивая перед съемкой натуру: дома, деревья, целые улицы. Вместе с тем многие талантливейшие мастера принципиально отказываются от цвета, считая его лишним, мешающим зрителю воспринимать игру актеров, лишающим тональность фильма тонкости, нюансировки, свойственной черно-белому кино.

Цвет раскрыл перед киноискусством новые возможности, но не вызвал, подобно звуку, революционного преобразования всей системы выразительных средств. Поэтому если немые фильмы с середины 30-х годов перестали существовать (бессловесные, бестекстовые фильмы иногда появляются, но музыка и шумы заменяют в них слова), то м о н о х р о м н о е, т. е. черно-белое, кино существует и будет еще долго существовать наряду с цветным.

ЗАРУБЕЖНОЕ КИНО 30-х ГОДОВ

ЗВУКОВОЕ КИНО США

Форд, Видор, Уайлер, Дитерле, Капра, Чаплин, Уэллес, Дисней

Жестокий экономический кризис потряс весь капиталистический мир, и прежде всего США на рубеже 20-х и 30-х годов. Кратковременный бум, связанный в кинопромышленности с первыми звуковыми фильмами, сменился депрессией. Под угрозой банкротства кинопромышленники стремились создавать развлекательные, сенсационные зрелища, способные отвлечь массового зрителя от социальных забот, от страха за будущее. Широко практикуются музыкальные ревю с пышными декорациями, сногсшибательными туалетами артистов, наимоднейшими мелодиями. Появляются фильмы ужасов, в которых действуют вампиры, чудовища, привидения, а также гангстерские фильмы с перестрелками, поножовщиной, погонями и ограблениями. Традиционные вестерны украшаются песенками (см. ст. «Рождение кинематографии в США»). На смену милым, чудаковатым комикам 20-х годов приходят музыкальные эксцентрики. Талантливые братья Маркс нагромождают бессмысленные трюки и виртуозные музыкальные номера, принципиально не заботясь о мысли, о содержании своих комедий: чем глупее, тем смешнее, тем легче зрителю забыться.

Но и в обстановке кризиса, отчаяния, ожесточенной коммерческой конкуренции в американском кино продолжает существовать немало серьезных, талантливых художников реалистического направления. Это прежде всего Джон Форд, Чарли Чаплин, Орсон Уэллес.

Джон Форд (р. 1895) вошел в историю кино как создатель великолепных реалистических характеров и острых социальных сюжетов. Этим славятся его фильмы «Плуг и звезды», «Путешествие будет опасным», «Молодой мистер Линкольн» (см. ст. «Джон Форд»). Фильмы Джона Форда «Долгий путь домой» (1940, по пьесам Юджина О'Нила) и «Табачная дорога» (1941, по роману Эрскина Колдуэлла — великолепный образец творческой экранизации произведений современной прогрессивной литературы Соединенных Штатов.

«НАРОД ХОЧЕТ ПРАВДЫ... ВЫ ДОЛЖНЫ ГОВОРИТЬ ЕМУ ПРАВДУ В КОМЕДИИ».

ЧАРЛЗ ЧАПЛИН



Чарли Чаплин в фильме «Новые времена». 1935.

В 30-е годы рядом с Джоном Фордом работают старейший режиссер **Кинг Ви́дор** (р. 1894; «Хлеб наш насущный», «Цитадель» по роману Кронина), автор серьезных социальных драм **Уильям Уа́йлер** (р. 1902; «Тупик», «Лисички») и автор биографических картин об Эдисоне, Луи Пастере, Эмиле Золя **Уильям Ди́терле** (р. 1893). Заслуженной популярностью пользуются комедии 30-х годов **Фрэнка Ка́пра** (р. 1897; «Леди на день», «Мистер Дидс переезжает в город» и др.).

Обличению бесчеловечного мира наживы, эксплуатации, цинизма посвятил свои звуковые фильмы «Огни большого города» (1931) и «Новые времена» (1935) и **Чарлз Чаплин** (см. ст. «Чарли Чаплин»). Образ маленького бродяги, созданный Чаплиным в немых фильмах, сохранив все свое обаяние и комизм, приобрел остродраматические и обличительные черты. В борьбе за чистоту человеческих чувств и отношений маленький человечек противостоит и пьяному, тупому, безумному миллионеру, и грубой, всесильной полиции, и конвейеру, выжимающему из рабочих все соки, и несправедливым законам, порождающим безработицу и нищету.

В 1940 г. выходит самый значительный, самый политически острый и смелый фильм Чаплина «Великий диктатор». Гениальный комик играет в нем две роли — маленького парикмахера, обреченного на гибель из-за

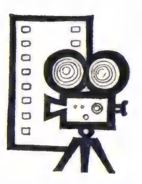
своего еврейского происхождения, и отвратительного фашистского диктатора Аденоида Хинкеля, в котором без труда узнается Адольф Гитлер. В этом фильме Чаплин гневно и брезгливо заявил на весь мир: фашизм несет гибель человечеству, цивилизации, фашизм должен быть уничтожен.

Самым нашумевшим из американских довоенных фильмов можно назвать фильм «Гражданин Кейн» (1941) **Орсона Уэ́ллеса** (р. 1915), в котором режиссер исполнил и главную роль. В основу событий этого фильма были положены некоторые факты биографии пресловутого короля желтой прессы Рандольфа Херста. С беспощадной правдивостью и искренней горечью нарисовал Орсон Уэллес путь волевого, одаренного, смелого человека, стремившегося к славе и богатству и достигшего всего этого ценою жестокости, холодного расчета и насилия над лучшими чувствами — дружбой, порядочностью, любовью.

Особое место в американском кино заняли рисованные комические фильмы **Уолта Ди́снея** (1901—1966). Знаменитый художник-мультипликатор начал с «забавных симфоний» — комических сказок о приключениях мышонка Микки Мауса и его друзей — утенка, пса, поросят, коровы, кота.

В конце 30-х годов Дисней создал ряд полнометражных рисованных киносказок («Белоснежка и семь гномов», «Бэмби») — трогательных, порой сентиментальных, но очень добрых, освещенных подлинным гуманизмом и тонким юмором.

Звуковое кино Соединенных Штатов Америки достигло в 30-е годы художественной зрелости, выдвинуло ряд великолепных мастеров киноискусства и создало немало превосходных произведений. В то же время массовая стандартная продукция голливудских кинофабрик тормозила, а порой и губила национальное кинопроизводство других стран.

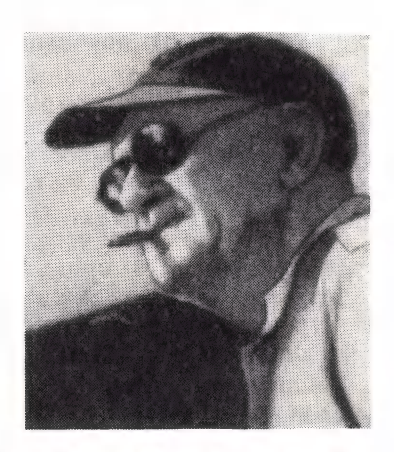


Джон Форд

Джон Форд работает в Голливуде с 1914 г. Начал он с вестернов. Но только в звуковом кино, обратившись к первоклассным произведениям литературы, Форд выходит в первые ряды мировой кинорежиссуры.

Из ранних картин Форда выделяются «Эрроусмит» по роману Синклера Льюиса (1931) и «Осведомитель» (1935) по роману Лайма О'Флаэрти. В «Осведомителе» с суровой силой рассказан эпизод ирландской революции. Могучий, смелый, но глупый и доверчивый повстанец Джипо предает революционную организацию полиции. Товарищи разоблачают и судят предателя, но ему удается бежать. Одиночество в ночном городе, где все кажется враждебным, страх и угрызения совести приводят предателя к гибели. Режиссер сосредоточивает свое внимание в фильме на психологии человека, трагически прозревающего и оплачивающего свое предательство ценой жизни.

Большинство последующих фильмов Д. Форда вошло в историю киноискусства благодаря реалистической обрисовке человеческих характеров, динамике и гармоничности сюжетов, остроте социальной тематики. В «Плуге и звездах» (1937) по роману Шона О'Кейси он вновь с большим драматизмом рисует борьбу за освобождение Ирландии. В «Дилижансе» (1939; в нашем прокате «Путешествие будет опасным») в традиционном жанре вестерна режиссер дает образец стремительного развития действия и острых, ярких характеристик. В «Молодом мистере Линкольне» Форд создает полный обаяния и человечности образ прогрессивного политического деятеля президента Линкольна (актер Генри Фонда). В «Долгом пути



домой» (1940, по пьесам Юджина О'Нила), в «Табачной дороге» (1941, по роману Эрскина Колдуэлла) он дает образцы творческой экранизации лучших произведений современной прогрессивной литературы Соединенных Штатов.

ЗВУКОВОЕ КИНО В ЕВРОПЕ

Корда, Хичкок, Грирсон, Клер, Ренуар, Габен

Крупные американские компании не только наводняли европейские экраны своей стандартной продукцией — они вывозили в Голливуд лучших кинорежиссеров и актеров из всех стран. Так, единственная шведская кинозвезда Ингрид Бергман, появившаяся в середине 30-х годов, и популярная венгерская комедийная актриса Франческа Гааль переехали в США, из Франции уехал Рене Клер, из Германии — Дюпон и Штернберг.

Производство звуковых фильмов в большинстве европейских стран носило нерегулярный, непрофессиональный характер.

Наиболее сильному вторжению голливудской продукции подверглась **Англия** — единство языка чуть было не оказалось для английского кино роковым. Но в Лондон из Будапешта переехал предприимчивый и упорный делец **Александр Ко́рда** (1893—1956). Он сумел создать фильм, обошедший весь мир и принесший доходы, которые позволили развернуть в Англии значительное кинопроизводство. Этот фильм — «Частная жизнь Генриха VIII» (1933), довольно банальная история нескольких жен самодовольного и жестокого короля,— подкупал великолепным актерским мастерством Чарлза Лотона, а так же тщательностью и пышностью постановки. За ним последовали «Частная жизнь Дон Жуана» и «Рембрандт» с тем же Лотоном.

Международный успех получили увлекательные, остро и оригинально поставленные детективы **Альфреда Хи́чкока** (р. 1899) («Человек, который знал слишком много», 1934; «39 шагов», 1935; «Саботаж», 1936, и др.).

Серьезными, новаторскими нужно считать документальные фильмы **Джона Гри́рсона** (р. 1898) и его учеников и последователей. В этих скромных, правдивых фильмах была показана подлинная жизнь английского народа — рабочих, фермеров, матросов, рыбаков.

С большими трудностями, но все же спокойнее и гармоничнее развивалось киноискусство во **Франции.** Художники с мировыми именами— Рене Клер, Жан Ренуар и Жак Фейдер создали выдающиеся произведения, тесно связанные с прогрессивной идеологией, восторжествовавшей в годы правления Народного фронта.

Мировой успех первого звукового фильма **Рене Кле́ра** (см. ст. «Немые фильмы Франции») «Под крышами Парижа» возродил былую славу французского кино, вновь выдвинул его на первое место в Западной Европе. Окрыленный успехом, режиссер создает веселую комедию «Миллион». Глубокой идеи комедия не содержала, однако презрение к богатству и симпатии к парижской голытьбе придавали ей задорный демократический дух.

Но наиболее зрелой и мудрой была сатирическая комедия Клера «Последний миллиардер» (1934). В ней было показано маленькое европейское государство Казинария, управляемое придурковатой и лживой королевой и подхалимствующим опереточным парламентом. При помощи денег диктатором Казинарии становится американский миллиардер, обезумевший от случайного удара по голове. В шествиях, приветствиях и обычаях, насаждаемых безумцем, безошибочно угадывались ухватки и нравы фашистов. Характерно, что после выхода на экран «Последнего миллиардера» первый кинорежиссер Франции должен был покинуть свою родину и искать работу сначала в Англии у А. Корда, а затем в Голливуде.

В Голливуде очутился и другой корифей французского кино — **Жан Ренуа́р** (см. ст. «Немые фильмы Франции»). После нескольких сатирических комедий Ренуар создает два своих замечательных шедевра — «Великая иллюзия» (1937) и «Марсельеза» (1938). Действие первой картины происходило в немецком лагере для военнопленных. Трагическое стечение обстоятельств показывает, что классовые интересы превыше национальных, что французский и немецкий аристократы лучше понимают друг друга, чем аристократ и рабочий, связанные общей судьбой пленных. С великолепным мастерством в фильме играли Эрих Штрогейм — немецкого аристократа — и молодой артист Жан Габен — пленного французского летчика.

С именем **Жана Габе́на** (р. 1904) — необычайно правдивого, искреннего и обаятельного артиста — связаны многие успехи французского кино в течение более тридцати лет. Образ, созданный Габеном в «Великой иллюзии», при всей своей простоте и скромности,— одна из вершин мирового киноискусства.

«Марсельеза» была поставлена на средства, собранные среди французских рабочих, покупавших билеты на фильм еще до начала его съемок. В основе его сюжета — история создания гимна французской революции.

С идеями Народного фронта связаны лучшие реалистические фильмы режиссеров М. Карне, Ж. Дювивье и других.

СОВЕТСКОЕ КИНО 30-х ГОДОВ

НОВЫЕ ГЕРОИ НА ЭКРАНЕ

Братья Васильевы, Бабочкин

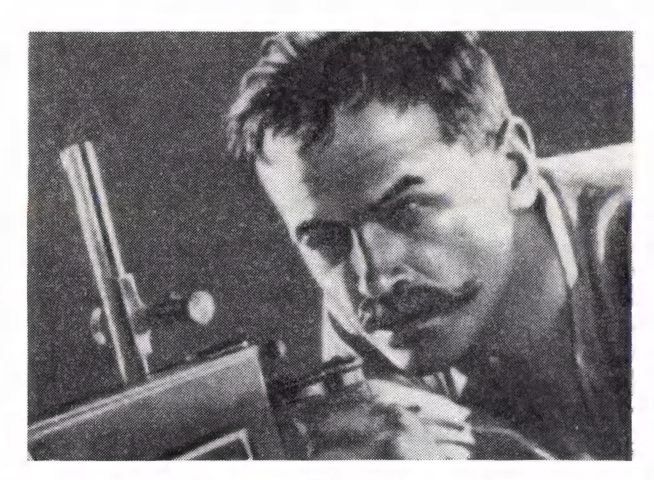
Первый советский звуковой фильм «Путевка в жизнь» **Николая Владимировича Экка** (р. 1902), вышедший в 1931 г., вслед за «Броненосцем «Потемкиным» С. Эйзенштейна и «Матерью» В. Пудовкина, с триумфом обошел экраны всего мира, заставляя говорить о советском гуманизме, о плодотворной заботе советских людей о будущем, о новых поколениях.

В 1934 г. на экраны вышел неумирающий шедевр советского кино «Чапаев», поставленный режиссерами **Сергеем Дмитриевичем Васи́льевым** (1900—1959) и **Георгием Николаевичем Васи́льевым** (1899—1946) (псевдоним — **братья Васи́льевы)** по роману Д. Фурманова. Он раскрывал новые, рожденные революцией человеческие характеры в ясной, простой, удивительно динамичной и совершенной форме. Артист **Борис Андреевич Ба́бочкин** (р. 1904) создал образ народного героя, истинно русского человека, революционного полководца времен гражданской войны. Поединок двух полководцев: Чапаева и полковника Бороздина — умного, волевого и упорного врага революции (которого прекрасно сыграл артист И. Певцов) — раскрывал исторический конфликт новой революционной России с Россией царской, эксплуататорской.

Главной темой советского кино стала современность, трудовые подвиги советских людей.



Режиссеры братья Васильевы: Георгий Николаевич *(слева)* и Сергей Дмитриевич.



Кадр из фильма «Чапаев». 1934. Режиссеры братья Васильевы. В роли Чапаева Б. А. Бабочкин.

Документальные фильмы режиссеров Р. Кармена, И. Копалина, Б. Слуцкого рассказывали о строительстве новых заводов, о завоевании Арктики, о межконтинентальных полетах летчиков, об успехах колхозной деревни. Люди социалистического труда, которых Горький ставил выше всех героев прошлого, были показаны в ряде выдающихся художественных фильмов. Артист Н. Боголюбов создал образы большевиков-руководителей, пламенных пропагандистов идей коммунизма в фильмах режиссера Ф. Эрмлера «Крестьяне» (1935) и «Великий гражданин» (1938—1939).

Артисты Н. Крючков, Б. Андреев, П. Алейников прославили советских шахтеров в картинах «Большая жизнь» (1940) Л. Лукова и «Ночь в сентябре» (1939) Б. Барнета. Артистка В. Марецкая полюбилась всем в образе талантливой русской женщины, прошедшей путь от батрачки до депутата Верховного Совета («Член правительства», 1940, режиссеры И. Хейфиц и А. Зархи). Артисты Б. Щукин и В. Белокуров показали героизм советских людей («Летчики», 1935, Ю. Райзман, «Валерий Чкалов», 1941, М. Калатозов).

> «...ИЗ ВСЕХ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ВАЖНЕЙШИМ ЯВЛЯЕТСЯ КИНО».
>
> *В. И. ЛЕНИН*
>
> «НЕОБЪЯТНА МОЩЬ КИНО. ЗА ОБЛАДАНИЕ ТАКИМ СЛУГОЙ НЕ МОГУТ НЕ БОРОТЬСЯ ЛЮДИ. ОНИ ЗА НЕГО И БОРЮТСЯ».
>
> *А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ*

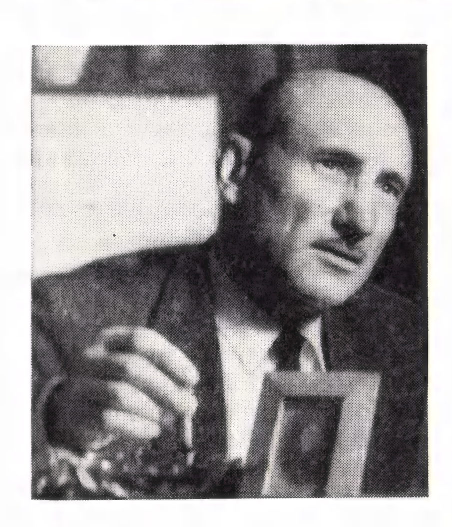
С. А. ГЕРАСИМОВ (р. 1906)

Героике современности, мужеству и подвигам советской молодежи посвятил свои фильмы режиссер Сергей Аполлинарьевич Гера́симов. Известный киноактер, сыгравший несколько эксцентрических ролей в немых фильмах, он в первых же самостоятельных постановках создает образы и конфликты, раскрывающие сложные процессы формирования новых людей — людей социалистического общества.

Первые режиссерские опыты Герасимова не принесли ему успеха, но в 1936 г. вышел фильм «Семеро смелых», вызвавший единодушное одобрение. Жизнь дружного коллектива зимовщиков, затерянных в суровых ледяных просторах Арктики, изображена правдиво и радостно, с живым юмором и искренним лиризмом.

Героиня всех последующих картин Герасимова актриса **Тамара Федоровна Мака́рова** (р. 1907) создала обаятельный и светлый образ советской девушки — твердой в убеждениях, непоколебимой в дружбе, нежной и верной в любви.

О героическом строительстве нового города Комсомольска в дальневосточной тайге и о новых взаимоотношениях молодежи в советской деревне с искренностью и простотой рассказывают фильмы Герасимова «Комсомольск» (1938) и «Учитель» (1939).



С. А. Герасимов.

С работы над этой своеобразной трилогией о советской молодежи началась плодотворная педагогическая деятельность Герасимова, воспитателя нескольких поколений советских киноактеров.

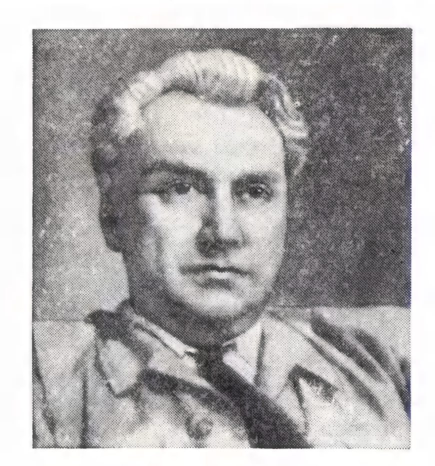


Кадр из фильма «Учитель». 1939. Режиссер С. А. Герасимов. В главных ролях Т. Ф. Макарова *(слева)* и Б. П. Чирков.

КИНОКОМЕДИИ Г. В. АЛЕКСАНДРОВА И И. А. ПЫРЬЕВА

30-е годы ознаменовались выпуском многих удачных кинокомедий, исполненных мысли, насыщенных музыкой, сочетающих гневную сатиру с радостным утверждением того нового, доброго, что рождается социалистическим обществом. «Гармонь» И. Савченко, «Три товарища» С. Тимошенко, «Горячие денечки» И. Хейфица и А. Зархи, «Искатели счастья» В. Корша-Саблина, «Музыкальная история» А. Ивановского, «Подкидыш» Т. Лукашевич, «Девушка с характером» К. Юдина — вот далеко не полный список комедий, имевших заслуженный успех. Особое же признание заслужило комедийное творчество режиссеров Г. Александрова и И. Пырьева.

Григорий Васильевич Алекса́ндров (р. 1903) — ученик и друг С. М. Эйзенштейна, участник всех его немых фильмов, сорежиссер по «Октябрю» и «Старому и новому». Вернувшись из совместной с Эйзенштейном поездки по США и Мексике, он посвятил себя работе в области кинокомедии. Первая музыкальная джаз-комедия Александрова «Веселые ребята» (1934) удачно сочетала острые карикатуры на обывателей с бравурным, жизнеутверждающим показом талантливых музыкантов, вышедших из народа. В ней дебютировала лучшая советская комедийная актриса **Любовь Петровна Орло́ва** (р. 1902), обладающая наряду с вокальным и танцевальным дарованием подлинным драматическим талантом.



Г. В. Александров.



Кадр из фильма «Волга-Волга». 1938. Режиссер Г. В. Александров. В главных ролях Л. П. Орлова и И. В. Ильинский.

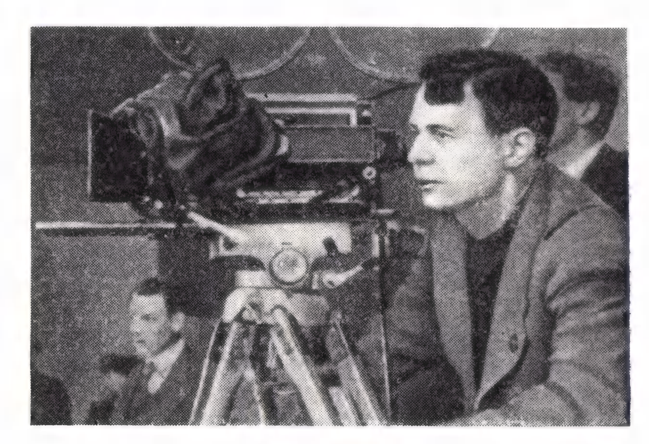
В фильме «Цирк» (1936) драматические сцены, направленные против расизма, переплетаются с юмористическим рассказом о советском цирке. Александров, Орлова, композитор Дунаевский, поэт-песенник Лебедев-Кумач и многочисленные работники кино создали здесь блестящее кинематографическое обозрение, пронизанное музыкой, остроумными шутками и торжественно-праздничным настроением.

Песня о Родине «Широка страна моя родная» вышла из фильма и стала гимном советских патриотов, а позднее позывными советских радиостанций.

Широкое народное признание получила и музыкальная комедия Александрова «Волга-Волга» (1938), воспевающая талантливость советской молодежи и резко критикующая бюрократизм. Прославленный комик **Игорь Владимирович Ильи́нский** (р. 1901) создал в ней образ надутого чинуши, наглеца, подхалима и карьериста Бывалова, самодовольство и тупые реплики которого вошли в пословицы (см. ст. «Путь советского театра»).

Иван Александрович Пы́рьев (1901—1968) тоже начал творческий путь под руководством Эйзенштейна в 1-м Рабочем театре Пролеткульта. В кино работал сначала ассистентом режиссера. Самостоятельную постановочную деятельность начал с немых сатирических комедий «Посторонняя женщина» (1929) и «Государственный чиновник» (1931), в которых высмеивал обывателей и бюрократов. В 1936 г. поставил драму «Партийный билет» о бдительности в борьбе с внутренними врагами. Затем, в сотрудничестве с молодым сценаристом Е. Помещиковым, актерами М. Ладыниной, Н. Крючковым и Б. Андреевым, создал музыкальные комедии «Богатая невеста» (1938) и «Трактористы» (1939), в которых прославлял свободный труд и социалистическую мораль советской колхозной деревни.

Лучшая комедия Пырьева «Свинарка и пастух» (1941) — музыкальная лириче-



И. А. Пырьев.

ская повесть о любви вологодской девушки к юноше из Дагестана. Сценарий в стихах поэта В. Гусева и музыка Т. Хренникова придали этой немудреной истории большую искренность и светлый, жизнеутверждающий колорит.

ИСТОРИКО-РЕВОЛЮЦИОННЫЕ И ИСТОРИЧЕСКИЕ ФИЛЬМЫ

Козинцев, Трауберг, Дзиган, Хейфиц, Зархи, Чирков, Ромм, Каплер, Щукин, Юткевич, Штраух, Жаров, Черкасов

Утверждая и воспевая современную советскую действительность, мастера кинематографии проявляют плодотворный творческий интерес и к историко-революционной тематике.

К наиболее значительным историко-революционным фильмам 30-х годов относятся трилогия о Максиме — «Юность Максима» (1935), «Возвращение Максима» (1937), «Выборгская сторона» (1939) режиссеров **Григория Михайловича Ко́зинцева** (р. 1905) и **Леонида Захаровича Тра́уберга** (р. 1902), «Мы из Кронштадта» режиссера **Ефима Львовича Дзига́на** (р. 1898) по сценарию Вс. Вишневского и «Депутат Балтики» режиссеров **Иосифа Ефимовича Хе́йфица** (р. 1905) и **Александра Григорьевича Зархи́** (р. 1908).

В трилогии о Максиме (1935—1939) артист **Борис Петрович Чирко́в** (р. 1901) создал незабываемый образ русского рабочего парня Максима, прошедшего трудную школу стачек, демонстраций, тюрем, побегов и ставшего профессиональным революционером.

В «Депутате Балтики» (1937) **Николай Черка́сов** замечательно сыграл роль старого русского интеллигента профессора Полежаева, всем сердцем принявшего революцию.

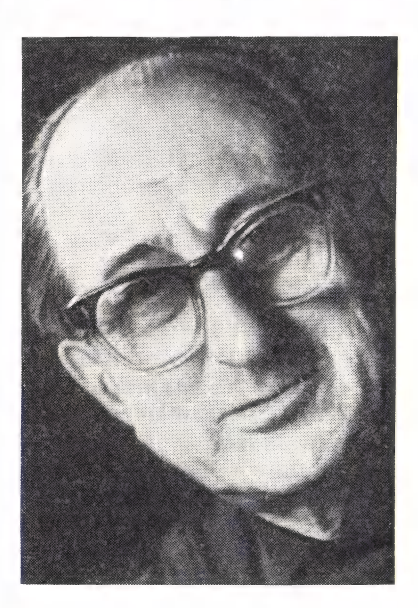
Фильм «Мы из Кронштадта» (1936), развивая творческие традиции «Броненосца «Потемкина», дал коллективный образ революционных моряков — вершителей революции.

В «Щорсе» (1939) А. Довженко, «Всадниках» (1939) И. Савченко, «Последнем маскараде» (1934) М. Чиаурели, «Зангезуре» (1938) А. Бек-Назарова, в казахском фильме «Амангельды» (1939) и узбекском «Клятва» (1937) были воспеты события революции и гражданской войны в союзных республиках. Эти революционные эпопеи полны национального своеобразия и проникнуты духом интернационализма.

Вершиной советского историко-революционного фильма было создание живого, героического и глубоко человечного образа В. И. Ленина. Режиссер **Михаил Ильич Ромм** (р. 1901), сценарист **Алексей Яковлевич Ка́плер** (р. 1904), артист **Борис Васильевич Щу́кин** (1894—1939) воплотили великий образ в фильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» (1937—1939).

Режиссер **Сергей ИосифовичЮтке́вич** (р. 1904) и артист **Максим Максимович Штра́ух** (р. 1900) создали образ В. И. Ленина в фильмах «Человек с ружьем» (1938) и «Яков Свердлов» (1940).

Артистам **Б. В. Щукину** и **М. М. Штрауху** нужно было иметь большую творческую смелость, чтобы решиться играть роль Ленина, создавать образ гениального вождя революции средствами актерского искусства. Щукину лучше удалась внешность Владимира Ильича, Штрауху—его голос, интонации. Щукину пришлось создавать образ, который живет на всем протяжении фильмов, Штраух играет в нескольких узловых эпизодах. Но оба артиста сумели



М. И. Ромм.

творчески воплотить неукротимый ленинский дух, его революционный темперамент, его неодолимую волю и вместе с тем человеческую простоту, обаяние, скромность.

Историческое значение произведений киноискусства, впервые воплотивших великий образ вождя революции, никогда не потускнеет, и никогда не забудутся смелость и талант Бориса Щукина и Максима Штрауха.

Плодотворным было обращение советских кинематографистов и к более ранним периодам



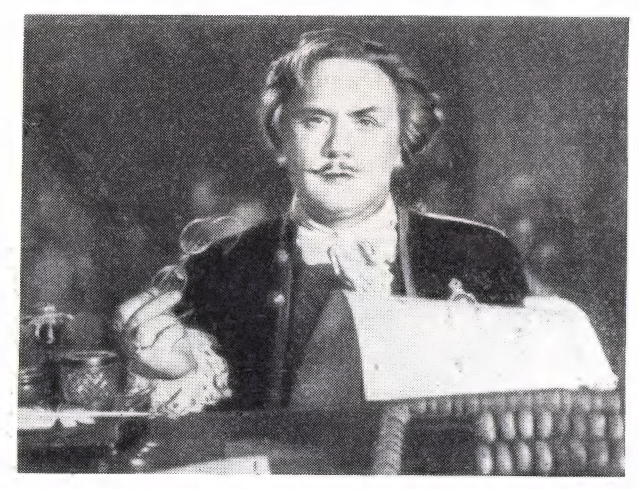
Кадр из фильма «Ленин в Октябре». 1937. Режиссер М. И. Ромм. В роли В. И. Ленина Б. В. Щукин, в роли рабочего Василия Н. П. Охлопков.

истории. Еще Пушкин мечтал о воплощении в исторической трагедии «судьбы человеческой — судьбы народной». Эта высокая задача воспитания патриотических чувств, любви к Родине, веры в ее непобедимость была выполнена в таких исторических фильмах, как «Петр Первый» (1937—1939) В. Петрова, «Минин и Пожарский» (1939) и «Суворов» (1941) В. Пудовкина, «Александр Невский» (1938) С. Эйзенштейна, «Богдан Хмельницкий» (1941) И. Савченко и др. Полные движения массовые сцены, достоверность и точность в передаче культуры и быта соответствующих эпох и, главное, яркие героические образы исторических деятелей были главными достоинствами этих фильмов.

В фильме «Петр Первый» **Михаилом Ивановичем Жа́ровым** (р. 1900), выдающимся советским актером, был создан незабываемый многогранный и противоречивый образ царского денщика — Меншикова. Кроме того, Жаров создал в кино еще много интересных образов: Кудряша («Гроза», 1934), Смирнова («Медведь», 1938), дьяка Гаврилы («Богдан Хмельницкий», 1941), казака Перчихина («Оборона Царицына», 1942), партизана Русакова («Секретарь райкома», 1942) и др. И во всех созданных Жаровым образах нас восхищает сила и многообразие таланта актера.

Огромную популярность снискал артист **Николай Константинович Черка́сов** (1903—1966), сыгравший в течение четырех-пяти лет сложные и разнообразные роли: Александра Невского, царевича Алексея, профессора Полежаева, Максима Горького. Мастерство этого артиста может служить примером достижений советской реалистической актерской школы.

Мрачные силы фашизма, раздувающие военный пожар, не могли не привлечь в 30-е годы внимания советских художников. Появились фильмы «Семья Оппенгейм» по роману Л. Фейхтвангера (режиссер Г. Рошаль), «Профессор Мамлок» и «Болотные солдаты» по произведениям немецкого писателя-антифашиста Ф. Вольфа. В фильмах «Аэроград» А. Довженко, «На границе» А. Иванова и других слышались призывы к бдительности, к защите достижений Советской страны, нерушимости ее границ. Великую Отечественную войну советское киноискусство встретило во всеоружии патриотических идей.



Кадр из фильма «Петр Первый». 1937—1939. Режиссер В. М. Петров. В роли Меншикова М. И. Жаров.

КИНОИСКУССТВО В ГОДЫ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

Когда в Германии к власти пришел фашизм, гитлеровские пропагандисты немало трудились, чтобы поставить кино на службу расизму и подготовки войны. Геббельс обращался к деятелям кино с наглыми призывами создать фашистский «Броненосец «Потемкин». Однако честные художники отказывались работать с фашистами. Одни уходили в развлекательные, бессодержательные жанры, другие — Фриц Ланг, Дж. Штернберг, Марлен Дитрих — эмигрировали.

Еще более упорно отказывались от сотрудничества с фашистами кинематографисты оккупированных стран. Крупнейший кинорежиссер Франции Марсель Карне́ (р. 1909) (Клер, Ренуар и Фейдер были в эмиграции) поставил средневековую легенду «Вечерние посетители» (1942), в которой сатана, довольно сильно напоминавший Гитлера, превращал в камень непокорных ему влюбленных, но ничего не мог поделать с их продолжающим биться сердцем — сердцем опозоренной, побежденной, но не покорившейся Франции. В монументальном фильме «Дети райка» (1944) Карне воспел гуманистические традиции французской культуры, ее свободный, независимый дух. В фильме блеснули артисты Ж. Л. Барро́, Арлетти́, Мария Казаре́с, П. Брассе́р.

В рядах французского Сопротивления сражались несколько кинооператоров; их документальные съемки вошли в замечательную картину Рене Клемана «Битва на рельсах» (1946; см. ст. «Западноевропейское кино в борьбе за независимость»).

Английские документалисты создали несколько суровых, полных гнева и человеческого достоинства фильмов об участии в обороне страны гражданского населения («Слушайте Британию», 1942; «Начались пожары», 1943).

Нападение Японии на Пирл-Харбор вынудило и Голливуд откликнуться на войну. Наспех приспособленные к военным нуждам привычные «легкие» фильмы успеха не имели. Полное незнание быта воюющих народов и военной реальности порождало смешной, наивный схематизм, которым отличались, например, «Северная звезда» и «Песнь о России», проникнутые искренними симпатиями к Советскому Союзу, но художественно беспомощные. Однако лучшие режиссеры — Уильям Уайлер, Фрэнк Капра (см. ст. «Звуковое кино США») и другие ушли в хронику. Участвуя в воздушных налетах, в боях в Африке, а затем и в Европе, они создали несколько серьезных, правдивых документальных лент.

В 1944 г. появился сильный и страстный антигитлеровский фильм «Седьмой крест» по роману Анны Зегерс (режиссер Ф. Циннеман).

Когда фашистские орды вторглись на нашу землю, советские кинематографисты сразу же поставили свое искусство, свои силы, свои жизни на службу сражающемуся народу. На первый план, как и в годы гражданской войны, выдвинулась хроника. Операторы снимали боевые действия, самоотверженно разделяя опасности и труды бойцов. Они увековечили войну с момента разгрома немцев под Москвой до взятия Берлина, составив документальную летопись Великой Отечественной войны, заключающую в себе более трех миллионов метров пленки.

Художественная кинематография нашла новые формы военных картин. Вначале это были «Боевые киносборники», состоящие из короткометражных киноновелл на злободневные военные сюжеты. В них высмеивались Гитлер и его злобные, жадные солдаты; показывались подвиги летчиков, танкистов, пехотинцев и, конечно, патриотов-партизан. Народной партизанской войне были посвящены лучшие полнометражные фильмы военных лет: «Секретарь райкома» И. Пырьева с участием В. Ванина и М. Жарова, «Радуга» М. Донского с участием Н. Ужвий, «Она защищает Родину» Ф. Эрмлера с участием В. Марецкой, «Нашествие» А. Роома по пьесе Л. Леонова. О непоколебимом мужестве советских солдат и офицеров говорили фильмы «Во имя Родины» В. Пудовкина по пьесе К. Симонова «Русские люди», «Иван Никулин — русский матрос» И. Савченко, «Два бойца» Л. Лукова. В кинокомедиях прославлялись смелые, никогда не унывающие русские солдаты («Антоша Рыб-



В. П. Марецкая в фильме «Она защищает Родину». 1943. Режиссер Ф. М. Эрмлер.

кин» К. Юдина с Б. Чирковым в главной роли) и разоблачался миф о непобедимости гитлеровских полчищ («Новые похождения бравого солдата Швейка» С. Юткевича).

Кроме военной тематики, советское киноискусство продолжало разрабатывать историческую и историко-революционную темы (см. ст. «Историко-революционные и исторические фильмы»). С. Эйзенштейн совместно с операторами Э. Тиссэ и А. Москвиным и актерами Н. Черкасовым, С. Бирман, А. Бучмой, П. Кадочниковым и другими создал грандиозное полотно об Иване Грозном. В. Петров поставил фильм о Кутузове, В. Пудовкин — о Нахимове. Вышли фильмы о героях гражданской войны Котовском, Пархоменко, о вожде монгольской революции 1921 г. Сухэ-Баторе.

Советские кинематографисты могут гордиться тем, что в трудную военную годину они не прервали лучших традиций нашего киноискусства, были вместе со своим народом и внесли свою славную долю в благородное дело победы.

■

ПОСЛЕВОЕННОЕ КИНОИСКУССТВО СТРАН КАПИТАЛИЗМА

ГОЛЛИВУД УТРАЧИВАЕТ МИРОВОЕ ГОСПОДСТВО

Послевоенный период развития кинематографии всего мира характеризуется острой борьбой между капиталистической и социалистической системами, увеличением производства фильмов, появлением новых национальных кинематографий. Киноискусство обогащается выразительными средствами, улучшается и техническая база кинематографии.

Соединенные Штаты Америки долгое время были признанным гегемоном международного кинорынка. Голливудские кинокомпании выпускали больше фильмов, чем все остальные страны. После войны под видом экономической помощи американские фильмы обрушились на экраны всего мира.

Но столь успешно начавшуюся экспансию прервал художественный и производственный кризис, потрясший Голливуд.

Подозрениям и преследованиям подвергались кинематографисты, оружием своего искусства боровшиеся против фашизма и изъявившие симпатии к Советскому Союзу. Разочарованные в социальной борьбе, запуганные, художники начали искать выход и утешение в мистике, стали углубляться в болезненные процессы подсознания, увлекаться пессимистическим учением австрийского психолога и философа Зигмунда Фрейда о непознаваемости и неуправляемости человеческих побуждений. В моду начали входить так называемые черные фильмы, воспевающие смерть, страдание, насилие, исследующие духовный мир сумасшедших, патологические, извращенные страсти.

Самым популярным режиссером сделался **Альфред Хичкок** — мастер детективов, переехавший во время войны в Голливуд из Англии (см. ст. «Звуковое кино в Европе»). Если в годы войны он пытался придать своим детективам политический антифашистский смысл, то теперь он строил их на фрейдистских исследованиях больной психологии («Под властью чар», 1945; «Я исповедуюсь», 1953; «Психо», 1960, и многие другие).

Чаплина в эти годы атаковали за критику американского образа жизни. Его стали травить клеветой, вмешиваться в его семейные дела, приняли против него и финансовые санкции. Великий американский кинематографист вынужден был навсегда покинуть Северную Америку.

Кроме Чаплина, США покинули и возвратились на родину Рене Клер и Жан Ренуар. Другие мастера — Уайлер, Форд (см. ст. «Звуковое кино США») выпускали серые стандартные картины.

Голливуд утратил свой международный престиж и свое владычество в Западной Европе.

АМЕРИКАНСКИЕ ФИЛЬМЫ-ГИГАНТЫ

Вторая половина 50-х и начало 60-х годов принесли киноискусству капиталистических стран много новых и сложных явлений. Трагический разлад между индивидуальностью и действительностью, тревожащий и мучающий художников буржуазного общества, осложнился,

с одной стороны, атомным психозом, страхом перед новой уничтожительной войной, а с другой — успехами и победами стран социализма.

Все эти тревожные настроения все чаще звучат с экрана. Подавляющее большинство экранов Запада прочно занято коммерческими картинами, стремящимися оглушить, одурманить, запугать зрителя, не дать ему задуматься.

Конкуренция с телевидением породила особый вид американского коммерческого кино — фильмы-гиганты. Это длинные (три-четыре часа) и широкие (на 72-миллиметровой пленке), обязательно цветные, стереофонические картины, чаще всего на исторические (библейские, античные, средневековые) темы, с участием десятков звезд — популярнейших актеров, чьи многотысячные гонорары рекламируются рядом с астрономическими цифрами затрат на декорации, костюмы, экспедиции в экзотические страны.

К созданию фильмов-гигантов привлекаются первоклассные режиссеры, но, как правило, рекламная шумиха бывает не в силах затмить их творческих провалов. В 1960 г. один из лучших режиссеров Северной Америки, автор реалистического фильма о жестокой послевоенной действительности («Лучшие годы нашей жизни», 1946) Уильям Уайлер поставил фильм «Бен-Гур». Сцены крестного шествия Христа чередовались здесь с колоссальным сражением на галерах, с головокружительной гонкой римских колесниц. Реклама этого фильма войдет, вероятно, в историю рекламы, но фильм в историю искусства не войдет. Участие 100 кинозвезд впечатляет лишь на афишах: звезды мерцают, но художественных образов не создают.

Вслед за американцами фильмы-гиганты начали создавать и кинематографисты ФРГ, и итальянцы, и японцы, и французы.

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ КИНО В БОРЬБЕ ЗА НЕЗАВИСИМОСТЬ

Шведские фильмы Бергмана. Английские фильмы Оливье, Лина, Асквита. Французские фильмы Клемана, Клера, Карне. Артист Жерар Филип

Борьба с Голливудом за сохранение отечественного кинопроизводства, за национальные традиции — главная черта развития кино в послевоенной Европе. Особенно трудно приходилось малым странам. Бельгия, Голландия, Норвегия, Дания, Португалия долго не могли наладить регулярное производство. Талантливые фильмы вроде бельгийского «Чайки умирают в гавани» или датского «Дитте — дитя человеческое» появлялись единицами. Даже одна из старейших и мощнейших — **шведская кинематография** на рубеже 40—50-х годов была близка к ликвидации. Отчасти спас ее положение талантливый режиссер **Ингмар Бе́ргман** (р. 1918). Его сложные, порой мрачные и мистические, но в основе своей гуманистические фильмы («Седьмая печать», 1956; «Земляничная поляна», 1957; «Источник», 1959, и др.) приобрели мировую известность.

Не меньшие трудности пережила и **Англия.** Ее попыткам наладить регулярное кинопроизводство более всего мешал экспорт английских актеров и режиссеров в Голливуд. Тем не менее в послевоенный период англичане противопоставили стандартным американским фильмам серьезное, глубокое отношение к экранизации своих классиков. Шекспировские фильмы **Лоуренса Оливье́** (р. 1907) («Генрих V», 1944; «Гамлет», 1947; «Ричард III», 1956), фильмы **Дэвида Ли́на** (р. 1908) по Диккенсу («Большие ожидания», 1946; «Оливер Твист», 1947), экранизации пьес Оскара Уайльда и Бернарда Шоу режиссером **Антони А́сквитом** (1902—1968) относятся к лучшим, подлинно английским фильмам.

Английская кинокомедия, в отличие от американских трюковых комических фильмов (к тому же сильно выродившихся после войны), стремилась углубленно рисовать человеческие характеры, строить оригинальные сюжеты, давать смелую социальную сатиру. «Карлтон Браун — дипломат» (1958, режиссеры Р. Боултинг и Д. Дэлл), «Смех в раю» (1956, М. Дзампи), «Устами художника» (1960, Р. Ним) — образцы реалистической и остроумной комедии. В Англии создал три комедии и Чарли Чаплин — «Огни рампы» (1952), «Король в Нью-Йорке» (1957) и «Леди из Гонконга» (1966).

К лучшим произведениям английского кино относятся фильмы Дэвида Лина «Короткая встреча» (1945) и «Мост через реку Квай» (1957), поставленный по сценарию бежавшего из Голливуда Карла Формана. В этой яркой антивоенной картине, рассказывающей о мужестве английских военнопленных, брошенных японцами в затерянный в джунглях лагерь, замечательно играли герой немого кино Сессю Хайакава и великолепный английский артист Алек Гиннесс, известный также своими комедийными ролями.

Во **Франции** конец 40-х гг. прошел под знаком борьбы кинематографистов против так называемого соглашения Блюма — Бирнса, обрекавшего французское кино на полное подчинение Голливуду. Достаточно сказать, что по этому соглашению Франция могла показывать на своих экранах в 15 раз меньше своих картин, чем американских. Влияние Голливуда сказалось и на появлении французских черных фильмов («Набережная ювелиров» и «Манон» Ж. Клузо, некоторые картины Ива Аллегре и других режиссеров). Однако традиции реалистического искусства времен Народного фронта и Сопротивления оказались сильнее.

Рене Клема́н (р. 1913) поставил в 1946 г. замечательный фильм «Битва на рельсах» — об антифашистской борьбе железнодорожников. Простая, близкая к документальному кино манера режиссера позволила правдиво, достоверно показать реальные подвиги патриотов. К лучшим произведениям французского кино относится и другая картина Р. Клемана — «У стен Малапаги», посвященная трудной жизни простых людей в неустроенном послевоенном мире.

Среди лучших и фильмы Ле Шануа «Адрес неизвестен» (1950), «Папа, мама, служанка и я» (1954), Жака Беккера — «Антуан и Антуанетта» (1946), «Золотой шлем» (1952), Луи Дакена — «Рассвет» (1948). С истинно французским изящным остроумием эти фильмы, прибегая подчас к авантюрным сюжетам, а чаще к жанрам бытовой комедии и лирической драмы, честно говорили об общественной несправедливости, о трудностях, унижениях, которые приходится испытывать рядовому человеку в повседневной жизни.

Хранителем лучших традиций французского кино по-прежнему был **Рене Клер** (см. статьи «Немые фильмы Франции» и «Звуковое кино в Европе»). Возвратившись из Америки, он поставил несколько фильмов, различных по тематике и жанрам, но всегда с ироническим философским раздумьем о современности.

В 1957 г. выходит драма «Порт де Лила́» («На окраине Парижа»), явно перекликающаяся с первой звуковой картиной Клера «Под крышами Парижа». Она проникнута тем же гуманистическим вниманием к жизни и психологии людей, той же поэзией Парижа бедноты, Парижа богемы, Парижа рабочих окраин.

В книге «Размышления о киноискусстве» Рене Клер собрал свои статьи за три десятилетия и создал своеобразную, субъективную, но в основе своей реалистическую эстетику кино. Большим событием в жизни кинематографии, да и в культурной жизни Франции вообще, стало избрание Рене Клера в «бессмертные», т. е. в члены Французской академии.

Интересно развивалось творчество и другого французского классика кино — **Марселя Карне́** (р. 1909). Тревожную, лихорадочную атмосферу послевоенной Франции он отразил в фильме «Врата ночи» (1946). Темы роковых страстей, невозможности счастья, предопределенности беды Карне развил в экранизации раннего романа Э. Золя «Тереза Ракен» (1953). А в фильме «Воздух Парижа» (1954) и особенно в «Обманщиках» (1958) он с глубоким и искренним волнением заговорил о судьбах молодежи, предупреждая, что антиобщественные, индивидуалистические настроения, порожденные военным атомным психозом, отравляют будущее Франции, ее надежду — молодежь.



С. Синьоре и Р. Валлоне в фильме «Тереза Ракен». 1953. Режиссер М. Карне.

Тяготение лучших мастеров старших поколений к серьезной, социально значительной тематике сказалось и в фильмах о Сопротивлении («Приговоренный к смерти бежал», 1956, Робера Брессона), и в исторической тематике («Красная таверна», 1951, Клода Отан-Лара; «Фанфан-Тюльпан», 1952, Кристиана-Жака), и в лучших экранизациях классики («Красное и черное», 1954, Клода Отан-Лара; «Жервеза», 1956, Рене Клемана).



Ж. Габен (*справа*) в фильме «Отверженные». 1957. Режиссер Ж. П. Ле Шануа.

Именно в прогрессивных реалистических картинах расцветает дарование популярнейших киноактеров Франции — Жана Габена и Пьера Брассёра, Симоны Синьоре и Даниель Дарьё, Мишель Морган, Ива Монтана и известного во всем мире любимейшего актера Франции Жерара Филипа.

Жера́р Фили́п (1922—1959) снимался в лучших фильмах Рене Клера, Марселя Карне, Кристиана-Жака, Отан-Лара и других режиссеров. Он прославился в театре исполнением героической роли Родриго в трагедии Корнеля «Сид». Артист дал проникновенные, удивительно яркие и разнообразные психологические портреты современных и исторических героев и популярных литературных персонажей. Его влюбленный юноша в фильме Отан-Лара «Дьявол во плоти» и опустившийся, спившийся врач в «Горделивых» Ива Аллегре, его Фанфан-Тюльпан, Жюльен Сорель, князь Мышкин и многие другие образы заслуженно получили всемирную известность. В 1959 г. замечательный артист Франции безвременно скончался.

ИТАЛЬЯНСКИЙ НЕОРЕАЛИЗМ

Росселлини, Де Сика, Висконти, Джерми, Де Сантис

Самым замечательным явлением в западном киноискусстве послевоенных лет стало творчество итальянских художников-реалистов. Родившееся в период сопротивления фашизму, оно было непосредственно связано с демократическим движением и социалистической идеологией. После войны это направление получило название неореализм.

В Италии, где господство фашизма длилось более 20 лет, борьба против двойной, итало-германской фашистской диктатуры приобрела общенародный размах, переросла в демократическую революцию. Некоторые молодые кинематографисты, связанные с Коммунистической партией Италии, еще в годы правления Муссолини изучали произведения классиков марксизма и крупнейшего итальянского марксиста А. Грамши. На подпольных просмотрах они знакомились с лучшими произведениями советского кино. Сразу же после падения фашизма эти кинематографисты выступили с удивительно талантливыми и правдивыми фильмами. Опираясь на все лучшее, реалистическое, что было в итальянском кино, находя единомышленников в литературе — А. Моравиа, В. Пратолини, К. Леви (см. т. 11 ДЭ, ст. «Писатели Италии»), в театре — Э. Де Филиппо, Паоло Стоппа, в живописи — Р. Гуттузо (см. ст. «Искусство капиталистических стран XX в.»), молодые кинематографисты завоевали всеобщее признание, оказали сильное и плодотворное влияние на развитие прогрессивного мирового кино.

Правдиво, в простой и ясной, близкой к документальному кино форме итальянские неореалисты показали жизнь трудящегося народа во всех ее сложных противоречиях, как основу

исторического процесса. Рабочие и безработные, крестьяне и батраки, интеллигенты и мелкие служащие стали подлинными героями экрана, их борьба, их солидарность стали гуманистическим содержанием кинофильмов.

Неореализм неоднороден. *Левое крыло неореализма, поддержанное итальянской компартией, вплотную сближается с методом социалистического реализма.* Его правое крыло выражает сомнения и колебания мелкой буржуазии, деклассированной интеллигенции. Но *в основе своей итальянский неореализм глубоко гуманен, прогрессивен и часто революционен.* Новое содержание неореалистических картин породило новую — свежую, яркую, полную естественности и простоты, полную жизненной правды кинематографическую форму.

Первым неореалистическим фильмом был «Рим — открытый город» (1945) режиссера **Роберто Росселли́ни** (р. 1906). Два героя — коммунист и священник с одинаковым самоотверженным героизмом борются с немецкими оккупантами и трагически гибнут в неравной борьбе. Актриса **Анна Маньяни** (р. 1915) создала незабываемый образ простой крестьянской женщины.

Вслед за этим фильмом последовали «Пайза» (1946) Роберто Росселлини— новеллы о партизанской войне с фашистами, «Земля дрожит» (1948) Лукино Висконти — об изнурительном труде сицилийских рыбаков, «Солнце еще всходит» (1946) Альдо Вергано, «Трагическая охота» (1947) Джузеппе Де Сантиса и другие произведения — главным образом о героических днях Сопротивления.

В 1948 г. вышел замечательный фильм **Витторио Де Си́ка** (р. 1901) «Похитители велосипедов». В этом фильме режиссер обнажает самую болезненную язву послевоенной Италии — безработицу. Судьба безработных, вынужденных хвататься за любую, даже самую невыгодную работу, решающихся даже на преступления, чтобы прокормить своих детей, показана в фильме с замечательной проникновенной правдивостью. Действие фильма разворачивается на улицах Рима, в подлинных квартирах, мастерских, тратториях. Роли исполняют не актеры-профессионалы, а настоящие безработные, играющие под руководством талантливого режиссера выразительно, сильно. В 1958 г. 117 критиков признали этот фильм одним из 12 лучших фильмов всех времен и народов.

В следующей картине Де Сика и Чезаре Дзаватти́ни (р. 1902) «Чудо в Милане» (1951) тема безработицы тоже решена в необычной, новаторской форме волшебной комедии. Прихотливое смешение чудес с бытовыми подробностями жизни итальянского городка дает возможность для острой политической сатиры. Новаторство этого фильма также в его неореалистической поэтике — съемки на натуре, игра непрофессионалов, свободное, как в прозе, ведение действия.


Витторио Де Сика.

К этой же теме Де Сика обращается и в третий раз, в фильме «Умберто Д.» (1951), и опять решает ее по-новому, сделав фильм-монолог о печальном одиночестве безработного мелкого чиновника, копеечная пенсия которого не позволяет ему прокормить даже единственное близкое существо — маленького фокстерьера.

В 1956 г. Де Сика совместно с Дзаваттини создает фильм «Крыша», посвященный проблеме жилища для молодой рабочей семьи. Хотя драматизм этого фильма и не столь велик, как в трилогии о безработице, однако горячее сочувствие судьбам трудящихся, добрый юмор, умение подчеркнуть в героях-рабочих черты солидарности, пролетарской гордости, достоинства, чести принесли фильму заслуженный успех.

Трагические ситуации действительности Де Сика старается разрешать оптимистически. И хотя его фильмы лишены ясных политических выводов, они оставляют чувство надежды, веры в человека, в человечество.

К лучшим неореалистическим фильмам относятся также прекрасная реалистическая трагикомедия **Лукино Виско́нти** (р. 1906) «Самая красивая» (1951), яркие, гневные фильмы о бесправии батраков **Пьетро Дже́рми** (р. 1914)



Кадр из фильма «Машинист». 1956.
Режиссер и исполнитель главной роли П. Джерми.

«Под небом Сицилии» (1949) и «Дорога надежды» (1950) и фильмы режиссера-коммуниста **Джузеппе Де Са́нтиса** (р. 1917) «Нет мира под оливами» (1950) и «Рим, 11 часов» (1952).

Одновременно с этим появляется множество салонных комедий, детективов, пышных античных драм, авторы которых подчас ловко используют внешние формальные приемы неореалистов. Начались разговоры о кризисе неореализма.

Однако отходная, пропетая неореализму, была преждевременной. Художники, близкие рабочему движению, разделяющие позиции компартии, сумели преодолеть кризис. «Крыша» (1956) Де Сика, «Машинист» (1956) Джерми, «Дорога длиною в год» (1958) Де Сантиса, «Генерал Делла Ровере» (1959) Росселлини вновь трактуют важные политические проблемы, углубляют творческий метод неореализма, еще более сближая его с социалистическим реализмом. И несмотря на то что в 60-х годах ведущее положение в итальянском кино занимают Федерико Феллини и Микеланджело Антониони — сложные, противоречивые художники, ушедшие от неореализма в сторону болезненного психологизма, декадентства (см. ст. «Реализм и декадентство»), новое, молодое поколение режиссеров европейских стран развивает реалистические традиции передового итальянского кино.

РЕАЛИЗМ И ДЕКАДЕНТСТВО

Феллини, Мазина, Мастроянни, Антониони

Слово «декадентский» значит вырождающийся, ущербный. Проявления декадентства в современном киноискусстве многообразны и порой трудноуловимы. Но мы условимся под этим термином понимать проявление идеалистического мировоззрения, субъективизма, бегство от реальной действительности, пренебрежение содержанием произведений, идейностью искусства, его общественными функциями, а также неверие в прогресс и гуманизм.

В творчестве многих современных художников реализм и декадентство часто смешиваются. Художник верно видит и убедительно воспроизводит жизнь, но делает неверные выводы. Нередко бывает, что художник отлично видит и понимает противоречия буржуазного общества, ненавидит окружающую буржуазную среду и ненависть эту, впадая в отчаяние, переносит на все человечество, проклинает жизнь.

Мы не принимаем творчества таких художников, но мы должны понимать, что это — художники, что они творят произведения искусства, что их поиски и заблуждения искренни. Это не продажные ремесленники, поставляющие товар с гнильцой, такой, какой угодно заказчикам. Это люди честные и талантливые, которые еще не пришли к плодотворным и прогрессивным убеждениям. Еще не пришли — значит, могут прийти. К таким художникам относятся талантливые итальянские режиссеры Федерико Феллини и Микеланджело Антониони. Они оба начали свой творческий путь в рядах неореализма, а затем отошли от него в сторону декадентства, индивидуализма.

Федерико Фелли́ни (р. 1920) пришел в искусство как сценарист фильмов Росселлини («Рим — открытый город», «Пайза», «Любовь», «Святой Франциск — шут божий») и Джерми («Дорога надежды» и др). В его сценариях реалистические и демократические тенденции сложно переплетались с религиозными. Правоверным католиком Феллини остался и по сей день.

Начав в 1951 г. самостоятельный режиссерский путь, Феллини первое время шел в русле неореализма. Его «Белый шейх» (1952) — ироническая притча о самообмане провинциальных мечтателей, неудовлетворенных тусклой, серой жизнью, и «Вителлони» («Маменькины сынки», 1953) — рассказ о беспутной, изолгавшейся молодежи — сделаны в традиционной неореалистической манере, в них отчетливо звучат критические социальные мотивы.

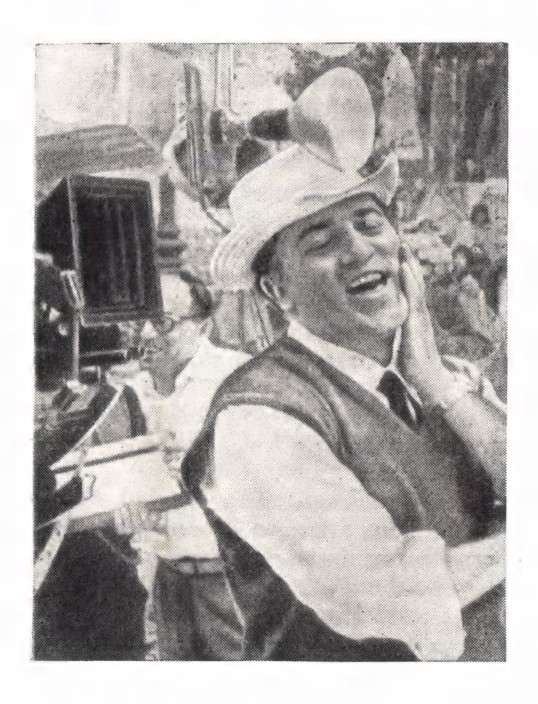
Мировую сенсацию произвела третья картина Феллини — «Дорога» (1954). Ее персонажи — бродячие комедианты — олицетворяют собой извечные начала добра и зла, разума и грубой силы. Это удивительное по силе и талантливости произведение было отходом от реализма. И несмотря на гуманизм и поразительный талант актрисы **Джульетты Мази́ны** (р. 1921), фильм все же оставляет мрачное впечатление отчаяния и безнадежности.

В последующих фильмах — «Ночи Кабирии» (1956), «Мошенничество» (1955) Феллини вернулся к реалистическим сюжетам и персонажам.

Вершиной творчества Феллини явился фильм «Сладкая жизнь» (1959). Это цепь новелл из жизни современного Рима, связанных воедино образом растленного, разменявшего свой талант, усыпившего свою совесть журналиста, которого с глубокой искренностью и мастерством играет артист **Марчелло Мастроя́нни** (р. 1925). Новеллы фильма показывают различные слои общества: прессу, буржуазию, аристократию, высоколобую интеллигенцию и деклассированную богему. В фильме нет положительного героя, все его персонажи — люди падшие, развратные, униженные, грязные или глубоко несчастные, обуреваемые ужасом перед будущим. Феллини не может и не хочет делать выводов. Но его отвращение и гнев ясны. «Сладкая жизнь» — одно из сильнейших проявлений критического реализма в современном киноискусстве.



Дж. Мазина в фильме «Ночи Кабирии». 1956. Режиссер Ф. Феллини.



Федерико Феллини.

В последних фильмах Феллини часто отходит от реализма, углубляясь в болезненную психику людей. Свободно смешивая реальность и фантазии, воспоминания, мечты, бред, прихотливо перемежая действия возвращениями назад и скачками вперед, он создает болезненный, призрачный мир субъективных представлений о жизни. И если в фильме «$8^1/_2$» (1962) Феллини исследует сложный духовный мир талантливого режиссера (в котором отчетливо видны автобиографические черты), то в картине «Джульетта и духи» (1964) такому анализу подвергается психология всего лишь стареющей женщины, ревнующей мужа. Фантазия Феллини поразительна, режиссерская техника виртуозна. Исполнители главных ролей Марчелло Мастроянни и Джульетта Мазина играют тонко, убедительно, мастерски. И все же «$8^1/_2$» создает впечатление о трагической растерянности крупного художника, а «Джульетта и духи» — уныния и пустоты.

Еще более томительное ощущение оставляют фильмы **Микеланджело Антонио́ни** (р. 1912). В «Хронике одной любви» (1950) он применил неореалистические приемы для описания традиционного любовного треугольника между пустыми, разочарованными, малоинтересными людьми. В «Крике» (1957) исследовал психологию рабочего, который под влиянием семейных неурядиц бросил родной поселок и стал скитаться. Он опустился, потерял смысл существования и в конце концов покончил самоубийством. Последующие фильмы Антониони — «Приключение» (1959), «Ночь» (1960), «Затмение» (1962) и «Красная пустыня» (1964) имели огромный успех у западной эстетствующей критики. Лишенные четкой драматургической структуры, отчетливых характеристик, фильмы Антониони кажутся растянутыми, нудными. Однако утонченное режиссерское мастерство, изысканная мизансценировка, умение раскрыть потаенные, тщательно скрываемые чувства персонажей, поразительное владение цветом (в «Красной пустыне») говорят об исключительной одаренности Антониони и делают его лидером всех упадочных декадентствующих художников.



Микеланджело Антониони.

Можно привести еще очень много фактов сложного, критического положения в итальянском кино, однако несомненно, что прогрессивные мастера продолжают борьбу, развивают традиции гражданственного реалистического искусства.

В первую очередь надо сказать об успехе **Пьетро Дже́рми** (см. ст. «Итальянский неореализм»), поставившего две великолепные сатирические комедии: «Развод по-итальянски» (1961) и «Соблазненная и покинутая» (1963). Трагикомические ситуации, целая галерея удивительно верно и остро схваченных типов, виртуозное мастерство актеров Марчелло Мастроянни, Стефании Сандрелли и других, уверенное и несколько ироническое использование новейших приемов режиссуры и драматургии сделали эти картины настоящим событием.

Принужденный работать вне своей родины **Де Сантис** в Югославии создал прекрасный фильм о рабочей солидарности «Дорога длиною в год» (1958) и в Советском Союзе — «Они шли на Восток» (1964), правдивую повесть об итальянских солдатах, вынужденных гибнуть в несправедливой войне.

И главное — итальянский неореализм получает могучее пополнение в лице новых, молодых режиссеров, стремящихся по-новому, по-своему, но в традициях реалистического искусства решать большие, политически масштабные и острые темы.

«НОВЫЕ» КИНЕМАТОГРАФИСТЫ ФРАНЦИИ

Фильмы Ламориса, Рене, Годара

В конце 50-х годов во Франции организовалась «*Группа тридцати*», куда вошли сначала 30, а затем более 100 молодых режиссеров. Они экспериментировали в области документального, мультипликационного и короткометражного игрового фильма, создавая подчас правдивые, искренние и социально значительные произведения. В этой группе выделились **Альбер Ламори́с** (р. 1922)—автор очаровательного «Красного шара» (1956), сказки-поэмы о волшебстве красоты, о мечте, освещающей серую, скучную жизнь, и **Ален Рене́** (р. 1922) — автор цветных документальных фильмов «Герника» (1954) об антифашистском панно Пикассо (см. ст. «Искусство капиталистических стран XX в.») и «Ночь и туман» (1955) об Освенциме.

Ален Рене стал одной из центральных фигур нашумевшего движения молодых кинематографистов Франции, названного «*новой волной*».

«*Новая волна*» не имеет ни организационной, ни идейной общности. Молодые режиссеры, бывшие критики из журнала «Кайе дю синема́»,

писатели, журналисты, а то и сынки богатых родителей начали создавать на собственный страх и риск фильмы, отражающие кризисное состояние молодежи в капиталистических странах — бесперспективной, циничной, упадочной. Таковы герои фильмов режиссера Клода Шаброля «Красавчик Серж» и «Кузены», а также фильмов Роже Вадима, Луи Малля и других. Резкое осуждение современной буржуазной цивилизации звучит в первых фильмах Франсуа Трюффо («400 ударов») и Жана Люка Годара («На последнем дыхании»).

В последующие годы **Жан Люк Года́р** (р. 1930) становится одним из самых популярных и плодовитых французских кинорежиссеров. Его фильмы разнообразны по сюжетам, свежи, экспериментальны по форме. Однако их идейное направление, так же как теоретические высказывания Годара, весьма противоречиво.

Первый полнометражный фильм Алена Рене — «Хиросима — любовь моя» (1958, по сценарию Маргарет Дюра́) — произведение новаторское и при всех своих противоречиях прогрессивное. Француженка и японец, случайно встретившиеся и полюбившие друг друга в Хиросиме, не могут целиком отдаться своему чувству: его гнетет кошмар атомной бомбардировки, уничтожившей всех его близких; ее — несчастная любовь к солдату немецкой оккупационной армии, убитому на ее глазах. Ален Рене с болью и растерянностью говорит здесь о том, что война убила в современном человеке способность к общению, взаимопониманию, любви.

В следующем фильме — «Прошлым летом в Мариенбаде» (1961, по книге Алена Роб-Грийе) Ален Рене целиком уходит в экспериментирование со временем и пространством. В третьем фильме Алена Рене — «Мюриэль» (1963) исследуется психология стареющей, одинокой, несчастной женщины, которую впечатляюще играет актриса Дельфина Сейриг.

Путь Алена Рене сложен, противоречив. Но его несомненный талант и искренность, его безусловно честные попытки разобраться в болезненных вопросах современности делают Рене признанным лидером прогрессивного французского кино.

Вслед за *«новой волной»* во Франции возникло интересное движение, получившее название *«киноправды»*. Молодые документалисты, возглавляемые Жаном Рушем, стали применять метод *киноинтервью* со случайными прохожими и метод *скрытой камеры*, фиксирующей неорганизованную, естественно текущую жизнь. Опираясь на теорию и практику советского режиссера Дзиги Вертова (см. ст. «Первые шаги») и заимствовав его термины «киноправда», «жизнь врасплох», французские документалисты в своем хорошем стремлении к правде жизни совершили методологическую ошибку: отрицая отбор, трактовку, осмысление явлений жизни, они обрекли себя на натуралистическую безыдейность.



Кадр из фильма «Красный шар». 1956. Режиссер А. Ламорис.

Это понял режиссер Крис Марке́р. Он умело применил интервью, скрытую камеру и другие новые приемы для отбора типичных явлений. Его «Прекрасный май» (1962) дает широкую и поучительную картину общественной жизни Парижа.

Сочетание поисков *«новой волны»* в области показа процессов человеческого сознания и ме-

тодов *«кинокправды»* делает весьма перспективными работы совсем молодых начинающих кинематографистов Франции.

«РАССЕРЖЕННЫЕ» КИНЕМАТОГРАФИСТЫ АНГЛИИ

Рейс, Ричардсон, Андерсон, Шлезингер

Вслед за французской *«новой волной»* внимание мировой кинематографической критики привлекла английская группа *«Свободное кино»*. Как и *«Группа тридцати»*, они начинали с документальных короткометражных фильмов, посвященных современности. Интерес к простым людям, к социальным движениям, резкое недовольство буржуазными порядками сблизили **Карела Ре́йса** (р. 1926), **Тони Ри́чардсона** (р. 1929), **Линдсея А́ндерсона** (р. 1923), **Джона Шле́зингера** (р. 1927) и других «свободных» с литературной группой *«рассерженных»* — писателями Д. Осборном, А. Силлитоу, Ш. Дилэни и другими. Поэтому группу *«свободных»* тоже называют *«рассерженными»*.

По сценарию Джона Осборна режиссер Тони Ричардсон поставил фильм «Оглянись во гневе» (1958), а по пьесе Шейлы Дилэни — «Вкус меда» (1961). Эти картины вместе с фильмами «В субботу вечером, в воскресенье утром» (1960) К. Рейса, «Путь в высшее общество» (1958) Дж. Клейтона, «Эта спортивная жизнь» (1963) Л. Андерсона открыли новую страницу английского реалистического кино. Поиски положительного героя среди парней, ненавидящих замкнутый мир богачей, презирающих философию эксплуатации и обогащения, делают эти фильмы на редкость прогрессивным явлением в киноискусстве капиталистических стран.

«Рассерженного» героя Дж. Осборн и Т. Ричардсон нашли и в историческом прошлом. Их экранизация классического романа Филдинга «Том Джонс, найденыш» (1963) — произведение яркое, озорное, обаятельное, образец смелого переосмысления литературного источника.

Молодые английские режиссеры не только утверждают положительного героя — протестанта, бунтаря, но и добавляют к этому резкую сатирическую критику циничной и бесплодной буржуазной молодежи (фильм Дж. Шлезингера «Билли-лжец», 1963; «Дорогая», 1965).

«НЕЗАВИСИМЫЕ» РЕЖИССЕРЫ США

Манн, Люмет, Крамер

Несколько менее радикальны были *«независимые»* кинорежиссеры американского кино, противопоставившие себя Голливуду. Они появились на телевидении. Их скромные, переделанные из телевизионных спектаклей фильмы говорили о простых людях, обычных событиях, повседневных заботах и делах, и в этом была их привлекательность. Особенный успех имел фильм **Делберта Манна** (р. 1920) по сценарию Педди Чаевского «Марти» (1955) — о любви тихого, застенчивого торговца мясом к девушке, которую с глубоким чувством играла Бетси Блэр. Но хотя этот и другие фильмы Манна — Чаевского показывают жизненные конфликты, они в то же время их и сглаживают, пытаются как бы утешить зрителя.

Более суровы драматург Реджинальд Роуз и режиссер **Сидней Люмет** (р. 1924). Их фильм «Двенадцать рассерженных мужчин» (1956) — гневный рассказ о душевной апатии американских обывателей, о равнодушии суда, переставшего быть справедливым и демократичным. Все действие фильма происходит за столом камеры присяжных заседателей, обсуждающих виновность подростка, убившего своего отца. «Само собой разумеющийся» вердикт уже почти произнесен, но один из присяжных, которого вдохновенно сыграл прекрасный актер Генри Фонда, вовлекает одиннадцать своих коллег в сложный и гуманный анализ человеческой психики, социальных условий, бесчеловечного быта бедноты. Оправдательный приговор юноше звучит как обвинение американскому образу жизни.

Прогрессивные *«независимые»* режиссеры объединились в кинокомпанию *«Юнайтед артистс»*, во главе которой стали два крупных режиссера — Стэнли Крамер и Карл Форман.

К числу лучших фильмов, выпущенных этой компанией в 50—60-х годах XX в., относятся фильмы американского режиссера **Стэнли Кра́мера** (р. 1913). Они с огромным успехом шли на экранах всего мира. Его «Не склонившие головы» («Скованные одной цепью», 1958) — потрясающее осуждение расизма. Двое беглецов из лагеря — белый и негр — скрываются от погони. Белый вначале полон расовых предрассудков, он презирает и ненавидит негра, но ни бежать от него, ни убить его не может — беглецы скованы цепью. Жестокие опасности заставляют их помогать друг другу,



Кадр из фильма «Двенадцать рассерженных мужчин». 1956. Режиссер С. Люмет.

и беглецы, а за ними и зрители приходят к убеждению в равенстве рас, в том, что смелость, самоотверженность, благородство одинаково могут быть присущи людям любого цвета кожи.

В следующей картине Крамера — «На последнем берегу» (1959) поставлен еще более сложный и острый вопрос — об угрозе атомной войны. Крамер не делает четких политических выводов, не говорит, как можно предотвратить бедствие, но осуждение войны и надежда на разум человечества освещают этот трагический философский фильм.

«Пожнешь бурю» (1960) и «Процесс в Нюрнберге» (1962) — фильмы-диспуты, в которых Крамер осуждает мракобесие в США, говорит об ответственности фашистов за уничтожение людей. Эти длинные фильмы, лишенные внешней динамики, увлекают ходом развития мысли, драматическим столкновением идеологий, мировоззрений, человеческих характеров.

Наконец, в эксцентрической комедии «Безумный, безумный, безумный мир» (1963), громоздя нелепости, трюки, погони, гримасы, столкновения, дикие, необъяснимые выходки, режиссер показывает, как обезумел мир капитализма в погоне за наживой.

Другие *«независимые компании»* тоже выпустили немало проблемных реалистических картин. Это — «Вестсайдская история» Роберта Уайза, в необычной форме танцевального ревю осудившая расовую вражду между белыми и пуэрториканцами. Это фильмы Д. Стивена «Место под солнцем» и «Дневник Анны Франк». Это антивоенные сатиры Стэнли Кубрика «Пути славы» и «Доктор Стрейнджлав». Это «Лучший кандидат» А. Шефнера — фильм о мнимом демократизме американской выборной системы. Не громоздкая роскошь боевиков и гигантов, а глубокая проблемность, честный реалистический взгляд на жизнь принесли фильмам, созданным *«независимыми компаниями»*, успех и признание в США и за рубежом. ■

КИНОИСКУССТВО СТРАН АЗИИ, АФРИКИ И ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ

Японские фильмы Имаи, Синдо, Куросавы. Индийские фильмы Роя, Капура. Мексиканские фильмы Фернандеса, Бюнюэля. Аргентинские, бразильские, кубинские фильмы

До войны на мировом киноэкране состязались только страны Европы и США. В Японии, Индии, Китае, Мексике существовало кинопроизводство, но прокат их фильмов ограничивался национальными рамками. Выход на международную арену уже существующих кинематографий, принадлежавших суверенным или полунезависимым государствам Азии, Африки и Латинской Америки, совпал с послевоенным рождением кино в колониальных и полуколониальных странах и их борьбой против голливудского засилия.

Кинематография **Японии** имеет давнюю историю. С 1903 г. производство фильмов, опираясь на традиции национального театра, развивалось по двум руслам — исторического и современного фильма. *Фехтовальные фильмы* о подвигах самураев и *семейные драмы* выпускались десятками и сотнями. Но все кинопроизводство Японии было подчинено целям милитаристской пропаганды и успеха на мировом рынке не имело.

Известность японскому кино принесли не эти фильмы, а прогрессивные, подчас революционные по содержанию, глубоко гуманные и именно потому высокохудожественные фильмы *«независимых компаний»*.

Основные темы послевоенного японского кино — трагедия Хиросимы и разруха.

Первые документальные фильмы режиссеров Акира Ивасаки и Фумио Камеи о Хиросиме были конфискованы американцами. Зато вскоре появились «Дети Хиросимы» (1953) и «Счастливый дракон» (1959) Кането Синдо, «Хиросима» (1953) и «Дети смешанной крови» (1954) Сэкигавы и другие фильмы, резко протестующие против оккупации и новой войны.

Крупнейший независимый кинорежиссер Японии — **Тадаси Има́и** (р. 1912). Фильм его «А все-таки мы живем» (1951) взволнованно рассказывает о судьбе разоренного крестьянина, пытающегося прокормить семью на черной работе в городе. Жестокая и честная, эта картина резко осуждает современный японский режим и прославляет простого человека.

Еще острее и тенденциознее «Мрак среди дня» (1956) — удивительный пример вмешательства художника в политическую борьбу. Тадаси Имаи гневно разоблачил процесс против четырех молодых рабочих, обвиняемых в ограблении и убийстве четы стариков. Фильм вышел, когда процесс, сфабрикованный полицией для компрометации рабочей молодежи, еще продолжался, и сыграл решающую роль в оправдании невинно осужденных.

К началу 60-х годов, под давлением монополистов, *«независимые компании»* почти прекратили свое существование. Последним крупным успехом *«независимых»* был фильм режиссера и сценариста **Кането Си́ндо** (р. 1912) «Голый остров» (1961) — поэтическое повествование без слов о жизни крестьянской семьи, возделывающей свое маленькое поле на пустынном и безводном островке.

Однако было бы неверно полагать, что в крупных кинокомпаниях не работают талантливые и честные люди. Так, всемирной известностью пользуется японский режиссер **Акира Куроса́ва** (р. 1910). Проработав несколько лет художником, ассистентом, затем сценаристом, он выступил в 1943 г. с фильмом «Сугата Сансиро» — драмой о корифеях японской национальной борьбы.

В 1951 г. большой приз на Венецианском кинофестивале получил фильм Куросавы «Расёмон», поставленный по двум новеллам известного писателя Акутагавы. История о том, как в далеком прошлом, в годы послевоенного безвременья, разбойник убил самурая и овладел его женой, рассказывается на экране четыре раза разными людьми, с разных точек зрения, и все рассказы опровергают друг друга.

«Расёмон» как бы открыл для Европы японское кино, а последующие картины Куросавы заслуженно сделали его одним из популярнейших кинорежиссеров мира.

За последние годы в Японии выдвинулось много молодых, ярко одаренных режиссеров, которые не теряют интереса к социальной борьбе, выступая с резко антибуржуазными и антивоенными произведениями.

По количеству выпускаемых фильмов вслед за Японией (500 фильмов в год) уже много лет выступает **Индия**. Однако немногие из ее 300 фильмов в год становятся известны за рубежом. Длинные, с медленным течением действия, пе-

реполненные песнями и танцами, индийские фильмы плохо воспринимаются западными зрителями. Однако рост национально-освободительного движения в 40-х годах, приведший к провозглашению Индии самостоятельной республикой, вызвал усиление реалистических тенденций и в литературе и в киноискусстве.

Широкую известность получил фильм «Два бигха земли» (1953) режиссера **Бимала Ро́я** (р. 1924), ставший этапом в истории индийского кино. Близкий по языку итальянским неореалистическим и японским «независимым» фильмам, он поэтически показал чистоту и благородство индийских крестьян, дал четкую и критическую оценку социальным противоречиям буржуазного общества.

Среди прогрессивных кинематографистов Индии выделяется писатель, сценарист и режиссер **Ходжа Ахмад Абба́с** (р. 1914), участник советско-индийского фильма «Хождение за три моря» (1958), автор реалистических картин «Путник» («Ганга»; 1953), «Мунна» (1954).

Наиболее популярный кинематографист Индии — режиссер, сценарист, продюсер и актер **Радж Капу́р** (р. 1924), автор фильма «Бродяга» и др. Сочетая мелодраматические и комедийные элементы, подражая Чаплину и Рене Клеру, он создал много фильмов о судьбах бедняков крестьян, попавших в большой город.

Киноискусство **Индонезии, Бирмы, Цейлона, Пакистана, Ирана** и других азиатских государств (о киноискусстве Китая, Кореи и Вьетнама см. ст. «Киноискусство стран социализма») имеет местное значение, развивается под сложным влиянием индийского и американского кино. Среди молодых кинематографистов этих стран растет интерес к советскому и передовому европейскому киноискусству.



Кадр из фильма «Расёмон». 1950. Режиссер А. Куросава.



Кадр из фильма «Мария Канделария». 1944. Режиссер Э. Фернандес.

Кинематография молодых африканских государств делает еще только первые шаги. Самостоятельные произведения здесь только начинают появляться, за исключением **Египта,** где кинематография носит зрелый, профессиональный характер. После свержения короля Фарука и обретения египетским народом независимости кинематография начала бурно развиваться, выпуская порой до 150 кинофильмов в год. Жестокие мелодрамы и семейные драмы с кровавыми развязками причудливо сочетают в себе голливудское влияние и специфические национальные мотивы. Стремление египетских кинематографистов к острой сюжетности, бурным страстям, сильным характерам делает их фильмы увлекательными. Однако зачастую эти качества влекут за собой уступки дурному вкусу, надуманную искусственность ситуаций.

В **Сирии, Ливане, Марокко** также работают киностудии, порой конкурирующие, порой сотрудничающие с египетскими.

Среди кинематографий латиноамериканских стран ведущее место занимает **мексиканская.** Большое количество стран, говорящих на испанском языке, обеспечивало мексиканской кинематографии экспорт, поэтому сразу после второй мировой войны здесь выходило до 100—120 картин в год.

В начале 40-х годов в Мехико образовалось творческое содружество режиссера **Эмилио Ферна́ндеса** (р. 1904), оператора Габриэля Фигероа,

актеров Долорес Дель Рио, Колумбы Домингес, Марии Феликс и Педро Армендариса. Этот коллектив создал ряд подлинно художественных фильмов — национальных по духу и по стилю. Наибольший успех имела их картина «Мария Канделария» (1944) — повесть о гордой и любящей мексиканской женщине. На изобразительное построение фильма оказала несомненное влияние монументальная живопись Риверы, Ороско и Сикейроса (см. ст. «Искусство капиталистических стран XX в.»), а также первый реалистический фильм о Мексике, снятый в 1930-х гг. С. М. Эйзенштейном и Э. К. Тиссэ. За «Марией Канделарией» последовали «Рио Эскондидо», «Мексиканская девушка» («Палома»), «Сети» и много других. Склонность к мелодраматизму была оправдана темпераментными характерами героев — пеонов (крестьян), индейцев по происхождению, наивных и доверчивых, вспыльчивых и прямодушных.

Особое место занял режиссер **Луис Бюню́эль** (р. 1900) — испанец по происхождению. Участник испанской войны, он вынужден был бежать от кровавой мести Франко, с 1938 по 1945 г. провел в бесплодных попытках сделать фильм в Америке, а с 1946 г. обосновался в Мексике, где поставил несколько фильмов, обративших на себя внимание международной кинокритики. Его «Забытые» (1950) — жестокий и мрачный, полный негодования рассказ о безнадзорных детях, становящихся преступниками. В иронической комедии «Лестница на небо» (1952), в драме «Он» (1953), в поэтическом повествовании «Робинзон Крузо» (1955) Бюнюэль, при неожиданности и разнообразии приемов, жанров, сюжетов, продемонстрировал единство своего стиля — страстного и скупого. Верность действительности и обличительный пафос приблизили картины Бюнюэля к итальянскому неореализму (см. ст. «Итальянский неореализм»). Особенно эта близость сказалась в антиклерикальном фильме «Назарин» (1958).

В 1960 г. Бюнюэль вернулся в Испанию, где вопреки цензуре создал ряд острокритических фильмов (часть из которых поставлена на французских киностудиях).

В соревновании с мексиканским развивалось аргентинское и бразильское кино. В **Аргентине** среди потока посредственных музыкальных комедий (известные у нас картины с участием Лолиты Торрес) и кровавых мелодрам своей суровой правдой выделилась картина актера и режиссера **Уго Дель Карри́ля** (р. 1912) «Текут мутные воды» (1952) по роману революционного писателя Варелы. Талантливы фильмы и молодого режиссера Леопольда Торре Нильсона («Конец праздника», 1960).

В **Бразилии** рождение кинематографии связано с возвращением на родину режиссера **Альберто Кавалька́нти** (р. 1897), четверть века проработавшего во французском и английском, главным образом документальном кино. На родине маститый режиссер воспитал и поставил на самостоятельный путь многих молодых режиссеров, а сам создал фильм «Песня моря» (1954) — поэтическую повесть о буднях побережья. В середине 50-х годов выдвинулся молодой режиссер Н. Перейра дус Сантус, в чьем фильме «Рио 40°» и других, сделанных под влиянием неореализма, правдиво и сочувственно обрисована жизнь негритянской городской бедноты.

Кубинская революция открыла новую страницу в истории Латинской Америки. Молодая **кубинская** кинематография, создаваемая с помощью французских и советских режиссеров, стремится отразить победу революции, строительство социалистического общества, новые человеческие взаимоотношения.

■

КИНОИСКУССТВО СТРАН СОЦИАЛИЗМА

Польские фильмы Форда, Кавалеровича, Мунка, Вайды
Чешские фильмы Вавры, Фрича, Трнки. Венгерские фильмы Бана, Фабри
Югославские, румынские, болгарские фильмы

Послевоенные времена застали кинематографию стран Восточной Европы на различных этапах развития, в различном творческом и производственном состоянии. В Германии мощный концерн «УФА» рухнул вместе с фашистским режимом, который он усердно поддерживал, кинематографисты разбежались, но остались огромные павильоны, оснащенные солидной техникой. В Польше, Чехословакии и Венгрии до войны тоже существовало кинопроизводство, но находилось оно в полной зависимости от Германии и Америки, фильмы

выпускались средние, хорошие были очень редки. В годы войны польская кинематография была начисто уничтожена фашистами, в Чехословакии и Венгрии влачила жалкое существование. В Югославии, Болгарии, Румынии производство фильмов носило полукустарный, нерегулярный характер.

Ядром новой польской кинематографии стала группа документалистов, прошедших славный боевой путь от Сталинграда до Варшавы вместе с Советской Армией, в рядах польских военных формирований. Военные документалисты сыграли видную роль и в чешском и в болгарском кино. Первыми полнометражными фильмами о новых народно-демократических государствах стали документальные фильмы, созданные советскими мастерами при помощи национальных кинематографистов. Позднее появились и художественные фильмы: А. Роом поставил в 1947 г. «В горах Югославии», С. Юткевич — «Великий воин Албании Скандербег», кинооператор В. Монастырский снимал «Последний этап» в Польше. В страны со слаборазвитой технической базой была послана аппаратура.

В. Пудовкин, Г. Александров, С. Васильев (см. статьи «В. И. Пудовкин» и «Советское кино 30-х годов») подолгу работали в Венгрии, Болгарии, воспитывая молодые национальные кадры.

Первые **польские** фильмы были посвящены войне, Сопротивлению. Их создали режиссеры, прошедшие трудный боевой путь в подполье, армии, концлагерях. Лучшие из этих фильмов: сборник киноновелл о мужестве польского народа «Запрещенные песенки» (1947) Л. Бучковского; трагическая повесть об Освенциме, сделанная в суровой документальной манере, «Последний этап» (1948) В. Якубовской; драма о Варшавском восстании «Варшавский Робинзон» (1950) Е. Зажицкого, драма о еврейском гетто «Пограничная улочка» (1949) Александра Форда.

С именем **Александра Форда** (р. 1908) связано становление польской национальной школы. Его «Юность Шопена» (1952), «Пятеро с улицы Барской» (1954), «Крестоносцы» (1960) пользовались международным признанием.

В середине 50-х годов выдвигается группа молодых режиссеров. **Ежи Кавалеро́вич** (р. 1922) начал с дилогии по роману И. Неверли «Целлюлоза» (1954), где под впечатлением трилогии о Максиме создал образ рабочего парня, идущего к революции. В фильме «Настоящий конец большой войны» («Этого нельзя забыть») режиссер дал волю настроениям безнадежности и тоски, говоря о неизгладимых следах, оставленных фашизмом и войной. После психологической драмы «Поезд» (1959) он создал антиклерикальную философскую драму «Мать Иоанна от ангелов» (1961), в которой особенно хорошо сыграла Люцина Винницкая, участница всех фильмов Кавалеровича.

Режиссер **Анджей Мунк** (1921—1961) ставил свои фильмы по сценариям Ежи Ставинского. В «Человеке на рельсах» (1956) и «Косоглазом счастье» («Шесть превращений Яна Пищика», 1960) он резко протестовал против бюрократизма, против недоверия к человеку. В двух новеллах «Героики» (1957) вернулся к острым нравственным проблемам периода военного подполья. Свою лучшую работу о концлагерях «Пассажирка» Мунк не успел закончить: он погиб в автомобильной катастрофе, и фильм был подготовлен к выпуску на экран (1963) В. Лесевичем.

Режиссер **Анджей Ва́йда** (р. 1926) посвятил свои лучшие фильмы Сопротивлению. В фильмах «Поколение» (1955), «Канал» (1957), «Пепел и алмаз» (1958), «Летучая» (1959) с редкой силой и страстностью показаны трагические страницы новой истории Польши: антифашистские выступления молодежи, Варшавское восстание, идейный разброд в Армии Крайовой, атака польских кавалеристов на немецкие танки в 1939 г. В «Невинных чародеях» и «Любви в 20 лет» Вайда с тревогой и лиризмом говорит о современной молодежи. Яркий метафорический язык, огромная эмоциональность, превосходная игра актеров З. Цибульского, Т. Янчара,



Кадр из фильма «Пепел и алмаз». 1958. Режиссер А. Вайда. В главной роли З. Цибульский (*слева*).

Т. Конвицкого и других вывели фильмы Вайды в центр современной кинематографии.

К еще более молодому поколению относится Войцех Хас, пришедший от мрачной патологической картины об алкоголиках («Петля», 1958) к реалистической драме «Как быть любимой» (1963).

Война, оккупация, Сопротивление в течение многих лет продолжают быть главной темой польских фильмов.

В последние годы польское кино отдало дань и фильмам-гигантам — многосерийным экранизациям известных литературных произведений. Е. Кавалерович поставил фильм «Фараон» по роману Б. Пруса, А. Вайда — «Пепел» по роману С. Жеромского, В. Хас — «Рукопись, найденная в Сарагосе» по роману Я. Потоцкого.

В Варшаве под руководством Ежи Боссака выросла замечательная плеяда кинодокументалистов. Они создают и большие патетические полотна, и резкие критические кинофельетоны, и поэтические короткометражные поэмы о современности. Из документального в игровое кино пришли Ежи Гофман и Эдвард Скужевский, авторы комедии «Гангстеры и филантропы» и психологического авантюрного фильма «Закон и кулак».

В **Чехословакии** успехи послевоенного периода связаны с именами **Отакара Ва́вры** (р. 1911) и **Мартина Фрича** (р. 1902). Вавра создал прекрасный фильм об освобождении Праги «Немая баррикада» (1949), талантливую экранизацию романа К. Чапека «Кракатит» (1948), монументальную цветную кинотрилогию о гуситских войнах. Фрич создал и историко-революционные эпопеи («Западня», 1950), и комедии («Пекарь императора», 1951) с Яном Верихом в главной роли. К режиссерам старшего поколения принадлежат успешно работающие Карел Стеклы, Вацлав Кршка, Пальо Биелик и многие другие создатели исторических, историко-литературных и биографических картин.

Деятельность режиссеров среднего поколения тесно связана с темой войны и Сопротивления. Фильмы «Похищение» (1953) и «Смерть зовется Энгельхен» (1963) Яна Кадара и Эймара Клоса, «Ромео, Джульетта и тьма» (1960) Иржи Вейса, «Высший принцип» (1960) Иржи Крейчика, «Эшелон из рая» (1965) Збынека Бриниха серьезно и гуманно трактуют трагические темы.

Особая специфическая область чехословацкого кино — м у л ь т и п л и к а ц и я. Удивительные кукольные фильмы **Иржи Трнки** (р. 1912) исполнены с великолепной изобретательностью, вкусом и поэтичностью.

Очень хороши иронические повествования Карела Земана, сочетающие рисованный, кукольный и актерский жанры, а также рисованные сказки Германы Тырловой.

В 60-х годах в чехословацкое кино приходит большая группа талантливой молодежи, поставившая немало интересных фильмов. Они свободно и своеобразно используют кинематографическую технику, вольно смешивают жанры, применяют внутренний монолог, метафоры, приемы документального и мультипликационного кино. Их сатиры, пародии и музыкальные ревю быстро завоевали международное признание.

В киноискусстве **Венгрии** особенно удачно решалась тема земли, крестьянства: «Пядь земли» (1948), «Освобожденная земля» (1950), «Боевое крещение» (1951) Фридьеша Бана, «Буря» (1952) Золтана Фабри, «Лудаш Мати» («Случай на ярмарке», 1949) Кольмана Надашди. Одновременно развивались комедия, выдвинувшая известных актеров Кальмана Латабара, Марию Тёрёчик, и психологическая драма о современности, в которой успешно работал режиссер Феликс Мариашши.

В 50-х годах ведущее место занял режиссер **Золтан Фа́бри** (р. 1917). Его «Карусель» (1955), «Господин учитель Ганнибал» (1956) и другие фильмы отличаются острыми конфликтами между старым и новым в общественной жизни, в психологии людей. Отличная работа актеров, уверенное режиссерское мастерство, глубина социальной проблематики делают З. Фабри одним из крупнейших мастеров социалистиче-



Кадр из фильма «Сон в летнюю ночь». Режиссер И. Т р н к а.

ского кино. Молодые режиссеры Д. Ревес, Я. Хершко, И.Сабо и другие стремятся решать актуальные современные темы.

Киноискусство социалистической **Югославии** развивалось своеобразным, несколько отличным от соседних республик путем. После совместных с советскими мастерами картин 1946—1947 гг. наступило отчуждение, во время которого на молодую югославскую кинематографию усиленный нажим оказывали кинодельцы капиталистических стран. Однако и в эти годы основной темой большинства югославских картин оставалось героическое Сопротивление, священная народная война против захватчиков. Стремясь показать легендарный героизм патриотов, авторы первых фильмов шли по пути детективных, приключенческих картин, не дающих правильной исторической перспективы. В фильмах «Погоня» (1955) и «Их было двое» (1956) режиссера Ж. Скригина Сопротивление выглядит как борьба безрассудно смелых, но обреченных на гибель одиночек. В талантливом «Девятом круге» (1960) режиссера Ф. Штиглица попытка сопротивления фашистскому насилию выглядит совсем слабой, безнадежной.

Мотив кошмарной жестокости в концлагерях, безжалостно подавляющей все человеческое, звучит и в норвежско-югославском фильме «Кровавый путь» режиссера Р. Новаковича (1956) и особенно сильно в «Небесном отряде» З. Иовановича (1961), производящем безнадежное, давящее впечатление. Позже на смену такого рода фильмам пришли более светлые, реалистические картины, показывающие народный характер освободительной войны,— «Не оглядывайся, сынок» Б. Бауэра (1956), «Козара» В. Булайича (1962). Народная эпопея «Козара» принадлежит к лучшим произведениям социалистического киноискусства.

В **Румынии** молодая кинематография развивается в тесном содружестве с литературой. Пьесы Й. Л. Караджале, романы М. Садовяну, Т. Поповича, Ф. Мунтяну стали основой лучших румынских фильмов (режиссеры Л. Чулей, М. Дрэган и др.). Полны остроумия и художественной изобретательности рисованные мультипликации И. Попеску-Гопо. Одновременно талантливый художник ставит и игровые фильмы («Украли бомбу», 1961).

Для кинематографии **Болгарии** характерно стремление к острым актуальным темам современности. З. Жандов поставил в 1951 г. фильм о расслоении болгарского общества — «Тревога». Д. Даковский дал несколько ярких драм из жизни деревни. Талантливый Р. Вылчанов в содружестве со сценаристом В. Петровым создал фильмы «На маленьком острове» (1958), «Солнце и тень» (1961). Большинство молодых кинематографистов Болгарии — выпускники московского ВГИКа.

Первым фильмом **Германской Демократической Республики** был «Убийцы среди нас» (1946) режиссера В. Штаудте. Трагическая тема ответственности немецкого народа за кровавые деяния фашизма решалась в нем искренно и честно, что и объясняло мрачный, несколько иступленный характер фильма. Антифашистская тема становится для нового германского кино основной. Она звучит в историко-революционных полотнах К. Метцига («Совет богов», 1950; «Эрнст Тельман — вождь своего класса», 1954), в социальных драмах К. Вольфа («Лисси», 1957; «Профессор Мамлок», 1961), в психологической драме «Хлеб наш насущный» (1949) и в замечательной сатирической комедии З. Дудова «Капитан из Кёльна» (1956), в гуманистической эпопее «Голый среди волков» Ф. Бейера (1963), а также в страстных публицистических документальных картинах А. и Э. Торндайков «Операция «Тевтонский меч» (1958) и «Русское чудо» (1962).

В **Китае** киноискусство до 1956—1957 гг. заметно прогрессировало. Международное признание получили фильмы «Седая девушка» (1950), «Моление о счастье» (1956). Затем ставка на схематичные агитационные произведения, дидактически проповедующие маоистские «истины», привела китайское киноискусство к художественному оскудению.

В **Корейской Народно-Демократической Республике** крупным достижением развивающейся кинематографии стали фильмы «Феникс» (1960), «Деревья у демаркационной линии» (1961), «Красный цветок» (1963) и др.

Кино **Демократической Республики Вьетнам** родилось в боях с империалистами-колонизаторами. Хроники «Защита деревни, защита родины», «Триумф Дьен Бьен Фу»— правдивые рассказы о боях, снятые операторами — участниками сражений. Вскоре после того как были сняты эти первые документальные фильмы, с помощью СССР и ГДР в Ханое была оборудована киностудия. В 1959 г. был создан первый художественный фильм «Вместе на одной реке» — о боях за освобождение страны, а также «Синичка», «Ты Хау» и другие фильмы. ■

СОВЕТСКОЕ ПОСЛЕВОЕННОЕ КИНО

ФИЛЬМЫ КОНЦА 40-х — НАЧАЛА 50-х ГОДОВ

Победоносное окончание Великой Отечественной войны обязывало советских писателей и художников осмыслить всенародный подвиг.

В фильмах об Отечественной войне сказалась тенденция к документальности, к изображению действительно происходивших событий, реально существовавших людей. Герои фильмов «Подвиг разведчика» (1947) Б. Барнета, «Повесть о настоящем человеке» (1948) А. Столпера, «Рядовой Александр Матросов» (1948) Л. Лукова и многих других реально существовали и подчас даже были выведены под настоящими именами.

Бессмертному подвигу юношей и девушек Краснодона, организовавших сопротивление фашистским оккупантам и погибших геройской смертью, посвятил режиссер Сергей Герасимов (см. ст. «С. А. Герасимов») двухсерийный фильм «Молодая гвардия» (1948, по роману Александра Фадеева). Героические, трагические события рассказаны в этом фильме спокойно, строго, с бытовыми подробностями. Но это не мешало звучать возвышенным, романтическим интонациям, которые особенно сильны в сопровождающей фильм симфонической музыке Д. Шостаковича. Игра тогда еще совсем молодых актеров Н. Мордюковой, И. Макаровой, С. Гурзо, В. Иванова и других сочетала житейскую естественность с поэтической героикой.

Стремление к подробному и точному воспроизведению военных дел вызвало к жизни серию больших эпических кинополотен, получивших название **художественно-документальных фильмов.** В «Третьем ударе» (1948) И. Савченко, «Сталинградской битве» (1949) В. Петрова, «Падении Берлина» (1950) М. Чиаурели воспроизводились огромные решающие сражения. Массовые сцены были поистине масштабны, но индивидуальные образы несколько примитивны, плакатны. Общим недостатком этих картин была недооценка инициативы и таланта отдельных полководцев, не говоря уже о рядовых офицерах и солдатах. Поэтому историческая концепция этих картин была не совсем правильной, а художественная форма страдала некоторым схематизмом.

Подобные пороки были свойственны и некоторым фильмам на современную тематику. Бесконфликтность, холодно-торжественный, парадный тон, сглаживание трудностей преобладали в таких фильмах, как «Кавалер Золотой Звезды», «Донецкие шахтеры», «Суд чести» и другие.

Правда, выпускались и правдивые и поучительные произведения, но их было очень мало. Это — «Возвращение Василия Бортникова» (1953) В. Пудовкина (см. ст. «В. И. Пудовкин») — о преодолении послевоенной разрухи в деревне, «Сельская учительница» (1947) М. Донского и «Сельский врач» (1952) С. Герасимова — по сценариям Марии Смирновой. Главные роли в этих фильмах исполняли замечательные актрисы В. Марецкая и Т. Макарова. О творчестве советской интеллигенции рассказывали фильмы «Во имя жизни» (1947) И. Хейфица и А. Зархи, «Сказание о земле сибирской» (1948) И. Пырьева и др.

Ведущее место в послевоенном кино заняли фильмы **биографического жанра.** Разработанный мастерами советского кино, этот своеобразный жанр, драматизирующий биографии замечательных людей, имеет большое познавательное и воспитательное значение.

Русским флотоводцам Нахимову и Ушакову посвятили свои фильмы В. Пудовкин и М. Ромм. Образы великих ученых Павлова, Мичурина, Пржевальского создали артисты А. Борисов, Г. Белов, С. Па́пов в фильмах Г. Рошаля, А. Довженко, С. Юткевича. О композиторах Глинке, Мусоргском, Римском-Корсакове рассказали фильмы Г. Александрова и Г. Рошаля.

Особую роль биографические фильмы сыграли в республиканских кинематографиях, популяризируя лучшие достижения национальных культур. На Украине И. Савченко поставил трагедийный фильм о Тарасе Шевченко. В Узбекистане К. Ярматов создал кинобиографии Алишера Навои и Авиценны. В Латвии был поставлен фильм о поэте Райнисе, в Грузии — о писателях Гурамишвили и Церетели, в Казахстане — о народных певцах Абае и Джамбуле. Таким образом, киноискусство способствовало объединению национальных культур в единую социалистическую культуру.

С конца 40-х годов количество производимых в Советском Союзе фильмов начинает резко падать и к 1952 г. достигает 10—15 в год, т. е. меньше количества киностудий. Этот пе-

риод, связанный с идеологическими ошибками культа личности, среди киноработников получил название *периода малокартинья*.

С 1953 г. кинематография начинает понемногу преодолевать идеологические и производственные трудности, растет количество фильмов, а это сразу сказывается и на качестве выпускаемых произведений.

Стремясь как можно скорее увеличить выпуск фильмов, советские кинематографисты между 1952 и 1955 гг. обращаются к готовым произведениям смежных искусств — театра, эстрады, цирка, чтобы, перенеся их без существенных изменений на пленку, хоть как-то удовлетворить запросы зрителей и нужды прокатной сети. Появляются **фильмы-спектакли.** Но хотя спектакли, выбираемые для экранизации, и были хороши, фильмы по ним получались плохие — растянутые, вялые, статичные. Лишенные живого общения актеров со зрителями, стесненные рамками театра, спектакли умирали, не становясь фильмами. Создание фильмов-спектаклей было лишь временной мерой, позволившей советской кинематографии преодолеть инерцию периода малокартинья.

Возродили советское кино оригинальные фильмы, главным образом на современную тематику. В работах режиссера И. Хейфица «Большая семья» (1954), «Дело Румянцева» (1956), «Дорогой мой человек» (1958) судьбы простых людей — рабочих, инженеров, врачей — прослежены с теплым чувством, умно, человечно, поучительно. В них найдены бытовые и психологические конфликты, правдиво рисующие мировоззрение людей социалистического общества.

О молодых рабочих, об их активной творческой жизни поэтично рассказано в фильме А. Зархи «Высота» (1957), а в фильме М. Швейцера «Чужая родня» (1956) по повести В. Тендрякова показана борьба старого и нового в современном колхозном быту.

Хороша была остроумная комедия характеров «Верные друзья» (1954) режиссера М. Калатозова с участием артистов В. Меркурьева, А. Борисова, Б. Чиркова в главных ролях. Замечательной советской молодежи, осваивающей новые целинные земли, был посвящен другой фильм М. Калатозова — «Первый эшелон» (1956).

В фильмах И. Пырьева, Ю. Райзмана и других режиссеров старшего поколения ставились проблемы морали, быта, семьи. Это было движение по пути дальнейшего сближения киноискусства с реальной действительностью.

В ЦЕНТРЕ ВНИМАНИЯ — ЧЕЛОВЕК

Калатозов, Бондарчук, Чухрай, Тарковский

Решительный перелом в жизни советского киноискусства наступил после XX съезда Коммунистической партии Советского Союза. Было покончено с догматизмом, сковывавшим творческую инициативу художников. Ведущее положение в кино заняли художники, прошедшие



Кадр из фильма «Судьба человека». 1959. Режиссер и исполнитель главной роли С. Ф. Бондарчук.

школу Великой Отечественной войны и получившие профессиональную закалку у мастеров старшего поколения. Резко выросло количество выпускаемых фильмов — до 110—120 полнометражных художественных и 700—800 короткометражных. Усилилась работа по освоению новых технических средств кинематографии.

В современном киноискусстве получили развитие все роды, жанры и разновидности фильмов. Значительно богаче и разнообразнее стала тематика, но в центре по-прежнему были Великая Отечественная война и современная жизнь советского общества.

Один из первых фильмов, по-новому осмысливших войну,—«Летят журавли»

(1957) режиссера **Михаила Константиновича Калато́зова** (р. 1903) —с большой эмоциональной силой ставит проблему верности, моральной чистоты, рождающей непобедимое мужество. Образ чистого и смелого юноши, отдающего жизнь за Родину, создал артист Алексей Баталов. Сложнее, дискуссионнее оказался созданный актрисой Татьяной Самойловой образ Вероники. Темпераментная и оригинальная режиссура М. Калатозова, великолепное мастерство оператора С. Урусевского сделали идеи фильма доходчивыми, покоряющими, и фильм «Летят журавли» с огромным успехом прошел по экранам всего мира и *был расценен кинокритикой как этапный, открывающий новую страницу истории советского кино.*

Этот успех советского кино развили фильмы «Солдаты» (1957) А. Иванова по роману Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда», «Дом, в котором я живу» (1957) Я. Сегеля и Л. Кулиджанова по сценарию И. Ольшанского, «Мир входящему» (1961) А. Алова и В. Наумова, «Вступление» (1963) И. Таланкина по рассказам Веры Пановой, «Отец солдата» Р. Чхеидзе (1965). Образы простых людей, с большой любовью изображенные в этих фильмах, были овеяны пафосом патриотизма, события войны показаны сурово, но правдиво.

К числу лучших образов советских фильмов о войне несомненно относятся три: образ Андрея Соколова в фильме, поставленном **Сергеем Федоровичем Бондарчуко́м** (р. 1920) по рассказу Михаила Шолохова «Судьба человека» (1959); образ Алеши из «Баллады о солдате» (1959) режиссера **Григория Наумовича Чухра́я** (р. 1921) и образ Ивана из фильма «Иваново детство» (1962) режиссера **Андрея Арсеньевича Тарко́вского** (р. 1932). Это люди разных поколений, разных судеб, разительно несхожие по характеру, но объединенные общей судьбой и большой любовью к Родине.



В. С. Ивашов и Е. Я. Урбанский в фильме «Баллада о солдате». 1959. Режиссер Г. Н. Чухрай.



Кадр из фильма «Иваново детство». 1962. Режиссер А. А. Тарковский. В роли Ивана Коля Бурляев.

Образ Андрея Соколова, созданный Сергеем Бондарчуком, поражает своей духовной силой. Велики были его страдания, он прошел через все круги военного ада: потерял жену, детей, дом, испытал ужасы фашистского плена, но, несмотря на все это, он сохранил гордость, человеческое достоинство, доброту.

Образ Алеши, созданный молодым актером Владимиром Ивашовым, привлекает своей добротой и душевной щедростью. Юный солдатик, почти ребенок, случайно уничтоживший немецкий танк, получил несколько дней отпуска и едет в деревню, чтобы починить обветшавшую крышу материнского дома. Но дорожные происшествия задерживают его, так как он стремится помочь всем встречным людям, помочь добру, помешать неправде.

Образ Ивана, созданный Колей Бурляевым, потрясает трагизмом. Ребенок, у которого война отняла не только мать, дом, но и само детство, проникает во вражеский тыл, собирает сведения о противнике, совершает диверсии и гибнет. В образе Ивана с огромной силой выразились страдания нашего народа и его неукротимый, свободолюбивый дух (см. илл., стр. 581).

ФИЛЬМЫ О ПОДВИГАХ НАРОДА

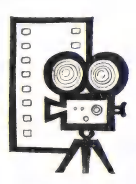
Наряду с картинами о рядовых героях войны в советском кино продолжалось создание эпических, масштабных произведений. Это «Повесть пламенных лет», поставленная Ю. Солнцевой по сценарию А. Довженко (1961; см. ст. «А. П. Довженко») и «Живые и мертвые» (1963) А. Столпера по роману К. Симонова. Поэтическая приподнятость первого и суровая прозаическая простота второго направлены на одно — достоверно изобразить исторический подвиг народа, спасшего мир от черной чумы фашизма.

Эпическая широта, историческая достоверность, отчетливая идейная направленность всегда были характерны для советских историко-революционных фильмов (см. ст. «Историко-революционные и исторические фильмы»). Создаваемые чаще всего мастерами старших поколений, эти фильмы стремились передать пафос событий Великого Октября и гражданской войны через образы коммунистов и образ великого вождя революции В. И. Ленина.

Особенно велики заслуги в создании образа Ленина артиста М. Штрауха, сценариста Е. Габриловича и режиссера С. Юткевича. Фильм «Рассказы о Ленине» (1958) — о последних годах жизни Владимира Ильича. Создатели фильма раскрыли мужественную борьбу Ленина с болезнью, его повседневные заботы о молодом Советском государстве. В фильме «Ленин в Польше» (1965) они смело показали ленинскую вдохновенную мысль, процесс созревания великих идей революции. За многолетнюю работу по созданию образа В. И. Ленина артист Максим Штраух был удостоен Ленинской премии.

Один из самых ярких историко-революционных фильмов — несомненно «Коммунист» (1958) сценариста Е. Габриловича и режиссера Ю. Райзмана. Артист Евгений Урбанский сыграл в нем роль Губанова — простого русского крестьянина, пришедшего к революции в огне мировой и гражданской войн и отдавшего все силы, всю страсть, всю непоколебимую веру в идеи коммунизма делу строительства первой советской электростанции.

Большинство историко-революционных картин связано с лучшими произведениями литературы. Творчество Всеволода Вишневского породило фильмы «Оптимистическая



Стереокино

Первые удачные опыты по созданию стереоскопического (объемного) изображения были проведены в Германии и США еще в середине 20-х годов. В 1946—1949 гг. было создано несколько советских художественных стереоскопических фильмов, однако широкого распространения стереокино не получило. Во-первых, производство таких фильмов очень дорого, а во-вторых, иллюзия объемности и того, что действие якобы происходит в пространстве между глазом и экраном, драматического эффекта не заключала. Поэтому и в Советском Союзе, и за рубежом развитие стереоскопического кино приостановилось.

Стереофония

Большое распространение в кино послевоенных лет получила стереофония, т. е. запись звука на несколько звуковых дорожек и воспроизведение его через несколько динамиков, расположенных в разных концах зрительного зала. Стереофония в сочетании с синерамой (огромный полукруглый экран) и другими видами широкого экрана дает значительный эффект, особенно в массовых сценах.

Широкий экран

Еще со времен Люмьера (см. ст. «Синематограф Люмьеров») установились традиционные размеры экрана, построенные на принципе золотого сечения, т. е. отношения ширины к высоте как 3 : 2. Такая форма экрана удобна — она позволяет «читать», т. е. охватывать взглядом, весь кадр сразу, позволяет располагать в кадре и лицо одного человека, и двух беседующих людей, и массовую, многолюдную сцену. Эта форма экрана существует как основная и сейчас, за небольшим изменением: кадр на пленке стал немного уже, так как понадобилось место для расположения звуковой дорожки, т. е. записи звука. Эту форму экрана переняло и телевидение.

Конкуренция с телевидением заставила американские кинокомпании искать новые формы экрана, чтобы сделать невозможной демонстрацию кинофильмов через телевизоры. Экран стал широким, в пропорции 5 : 2, 4 : 2. Это нововведение дало художественный эффект: на очень широком экране получается так называемый эффект присутствия. Зритель перестает видеть рамки кинокадра, становится как бы включенным в кинодействие. Большой эффект дают огромные полукруглые экраны системы синерама и широкоформатная 72-миллиметровая пленка.

Интересно, что разрушение рамок кадра предугадано и теоретически обосновано С. М. Эйзенштейном, который еще в 1932 г. в статье «Динамический квадрат» мечтал о возможности изменять размер, форму и очертания экрана в зависимости от намерений режиссера, от его идейно-художественного замысла. Пока еще техника не решила проблемы динамического, меняющегося экрана, но применение синемаскопа, синерамы, широкоформатной пленки дает большой эффект, особенно при постановке масштабных эпических кинофильмов.

трагедия» (1963, С. Самсонов) и «Мы — русский народ» (1965, В. Строева).

По замечательному роману М. Шолохова «Тихий Дон» (1957—1958) режиссер С. Герасимов поставил трехсерийный фильм. Режиссер Г. Рошаль экранизировал также в трех сериях роман Алексея Толстого «Хождение по мукам» (1957—1959). Мотивы романа Н. Островского «Как закалялась сталь» легли в основу фильма «Павел Корчагин» (1957) режиссеров А. Алова и В. Наумова, рассказ А. Гайдара — в основу фильма В. Басова и М. Корчагина «Школа мужества» (1954). Рассказ Б. Лавренева «Сорок первый» в 1956 г. был вновь экранизирован Г. Чухраем.

Романы «Поднятая целина» М. Шолохова, «Первые радости» К. Федина, «Два капитана» В. Каверина и многие другие произведения, став фильмами, рассказали о героическом прошлом Советской страны.

ЭКРАНИЗАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Большая работа велась и по экранизации отечественной и зарубежной литературной классики. Международное признание получили советские фильмы режиссера Г. Козинцева «Дон Кихот» (1957) и «Гамлет» (1964), в которых актерам Н. Черкасову и И. Смоктуновскому удалось глубоко, исторически верно и вместе с тем современно интерпретировать сложнейшие и прекраснейшие образы Сервантеса и Шекспира. Удачна была и экранизация «Отелло» (1956), сделанная С. Юткевичем (в заглавной роли С. Бондарчук).

Среди многочисленных экранизаций произведений М. Горького выделяются фильмы Марка Донского «Мать» (1956) и «Фома Гордеев» (1959), среди чеховских фильмов — «Попрыгунья» (1955) С. Самсонова, «Дама с собачкой» (1960) И. Хейфица.

Наиболее масштабная, монументальная экранизация великого произведения русской литературы — несомненно четырехсерийный фильм «Война и мир» (1965—1967). Режиссер С. Бондарчук стремился передать колоссальный размах исторического мышления Льва Толстого, его необычайно живые и глубокие человеческие образы. В 1967 г. режиссер А. Зархи экранизировал роман Льва Толстого «Анна Каренина».

Немало сделано кинематографистами и по экранизации классических оперных и балетных произведений. «Борис Годунов», «Хованщина», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Моцарт и Сальери», «Лебединое озеро», «Ромео и Джульетта» в исполнении наших лучших певцов, танцовщиц, музыкантов стали достоянием кинозрителей во всех уголках нашей огромной страны.

НА ЭКРАНЕ СОВРЕМЕННОСТЬ

Главными застрельщиками современной темы в кино 60-х годов стали молодые режиссеры, кинодраматурги, операторы, артисты. Суровая школа войны и послевоенного строительства воспитала в них гражданский дух, а высокие традиции советского искусства были переданы им мастерами старших поколений.

Григорий Чухрáй после фильмов «Сорок первый» и «Баллада о солдате» поставил по сценарию Д. Храбровицкого фильм «Чистое небо» (1961), в основе которого трудная судьба летчика, славно воевавшего, но сбитого в бою и попавшего в плен. Бездушие, черствость людей, подменяющих бдительность подозрительностью и патриотизм бюрократизмом, делают жизнь вернувшегося на родину героя бесправной и унизительной. Но с помощью верной и любящей жены он находит в себе силы, гордость, мужество, не теряет веры в Родину, в партию, в народ. Артисты Е. Урбанский и Н. Дробышева создали благородные образы рядовых советских людей. Кинематографический язык фильма изобретателен и свеж.

О молодых представителях советского рабочего класса, о новом отношении к труду, дружбе, любви, о трудностях преодоления бытовых пережитков свежо и искренно говорил талантливый **Марлен Хуци́ев** в своих фильмах «Весна на Заречной улице» (1956), «Два Федора» (1959), «Мне двадцать лет» (1964).

Острые конфликты молодых коммунистов с переродившимися, обюрократившимися людьми развернуты в фильмах В. Басова «Случай на шахте № 8» (1958), «Битва в пути» (1961), «Тишина» (1964). Сложные процессы, происходящие в жизни советской деревни, остро и драматично показаны в фильмах «Простая история» (1960) Ю. Егорова, «Дело было в Пенькове» (1957) С. Ростоцкого, «Отчий дом» (1959) и «Когда деревья были большими» (1961) Л. Кулиджанова, «Председатель» (1965) А. Салтыкова. Во всех этих правдивых и остро проб-

лемных фильмах с особой ясностью выступали новые, социалистические черты характеров наших людей, отлично сыгранных артистами М. Ульяновым, Н. Мордюковой, Н. Рыбниковым, В. Шукшиным и многими другими.

Пришло новое пополнение и в область кинокомедии. «Карнавальная ночь» (1956) и «Берегись автомобиля» (1966) Э. Рязанова, «Неподдающиеся» (1959) и «Девчата» (1961) Ю. Чулюкина, «Жених с того света» (1958) и «Операция Ы» (1965) Л. Гайдая, «Я шагаю по Москве» (1963) и «Тридцать три» (1965) Г. Данелия — фильмы непохожие, но рáвно веселые и острые. Боязнь сатиры, робость перед острыми конфликтами еще не совсем изжиты нашими комедиографами, но молодые мастера много сделали для возрождения традиции комедии высокой, смелой, гражданственной.



И. М. Смоктуновский и А. В. Баталов в фильме «Девять дней одного года». 1962. Режиссер М. И. Ромм.

Вместе с молодыми кинематографистами за актуальные темы современности брались и старшие мастера. Фильмы М. Калатозова «Неотправленное письмо» (1960), Ю. Райзмана «А если это любовь?» (1961), С. Герасимова «Люди и звери» (1962), «Журналист» (1967) были встречены с огромным интересом и вызвали оживленные дискуссии.

Особое место в советском киноискусстве заняла картина **Михаила Ромма** «Девять дней одного года» (1962), посвященная ученым-физикам. Алексей Баталов в роли Гусева показал ученого необычайного таланта и размаха, человека долга и дела, просто, без позы и без мелодраматических жестов жертвующего своей жизнью для научного открытия. Роль его друга Куликова исполнил И. Смоктуновский. Это характер совсем иной, но и он скрывает большой талант, непримиримую принципиальность, преданность дружбе и науке. Атмосфера советского научно-исследовательского центра, новаторских открытий, научных дерзаний, уверенного стремления в будущее передана в фильме Ромма с тонкой наблюдательностью, в острой и новой художественной форме.

Большой успех у зрителей имел острый, интересный фильм об «отцах и детях» **Юлия Рáйзмана** «Твой современник» (1968).

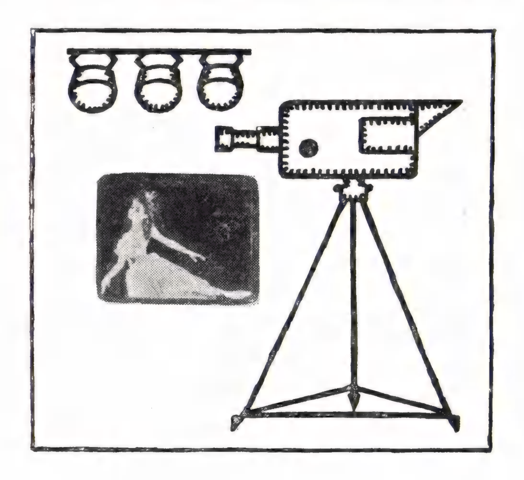
* * *

Так в общем горении, общих творческих усилиях художников разных поколений, разных почерков, разных индивидуальностей движется вперед, овладевает новыми и новыми средствами, проникает в новые и новые области действительности могучее и народное искусство — советское кино.

Нужно ли повторять, что за 50 лет своего существования советское кино утвердилось в авангарде мирового искусства. Нужно ли повторять, что молодое киноискусство может воссоздать картины природы любых континентов, атмосферу любых исторических эпох, культур, укладов, события любых масштабов, характеры любых народов, классов, профессий, возрастов? Экран может раскрыть и внутренний, духовный мир человека, его сокровенные думы и чувства, его заветные побуждения и мысли.

Искусство кино — одно из самых сильных и прекрасных завоеваний человечества XX в. Подобно атомной энергии, космической физике, ракетоплаванию и другим достижениям человеческого гения, киноискусство обладает колоссальной силой, ему принадлежит будущее. И дело славы советских кинематографистов — посвятить могучее молодое искусство борьбе за мир, за человечность, за коммунизм.

■



ТЕЛЕВИДЕНИЕ

ИСКУССТВО ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Всем нам, людям XX века, удивительно повезло. Никогда прежде человечество на протяжении жизни одного поколения не становилось свидетелем и участником такого числа открытий — и каких открытий! Тот, кто в детстве восхищенно наблюдал за полетом первого аэроплана, на склоне лет на экране телевизора увидел смельчака, совершающего космическую «прогулку»...

На экране телевизора... А ведь за этим привычным словосочетанием тоже стоит одно из самых больших изобретений века...

Стремление видеть, видеть как можно больше, было присуще человеку с того самого момента, когда он осознал себя разумным существом. И не просто видеть, но и передавать свои сведения о мире при помощи изображений... Ведь древние наскальные рисунки, по мнению некоторых ученых, не только продукт художественного творчества наших далеких предков, но и отражение их стремления найти, изобрести универсальное средство общения... А рядом жила другая мечта — видеть на расстоянии. Недаром фольклор каждого народа обязательно хранит миф, сказку, предание о волшебном зеркале или о незамутненной глади чудесного озера, которые могут явить образ того, кто находится за тридевять земель.

Чем больше человечество накапливало знаний, сведений, чем шире раздвигались его миры, тем реальнее становилась сказка, тем необходимее становилось ее воплощение в жизнь. Телевидение — не только результат гениального озарения, посетившего талантливого изобретателя. Телевидение появилось в XX в. потому, что без него больше нельзя было обходиться. И совсем не случайно, что над телевидением одновременно бились изобретатели в разных странах — Америке, Англии, России...

В России появление *дальновидения* связано с именем профессора Б. Л. Розинга, который в 1907 г. запатентовал свое открытие — первую электронную трубку.

1928 год. На экране «телефота» пробежал ташкентский трамвай: изображение стало движущимся.

Иконоскоп Катаева и Зворыкина, трубка Шмакова и Тимофеева, устройство Брауде для демонстрации кинофильмов... *А в новогоднюю ночь 1939 г. начал работу Московский телецентр на Шаболовке.*

Но истинный *век телевидения* и у нас и за рубежом начался в послевоенные годы. Несколько цифр дадут представление о том, как бурно оно развивалось: в 1945 г. передачи Московской телестудии принимали только 425 телевизоров; в 1948 г. число телевизоров увеличилось... до 250 тыс. Телестанции работали, кроме нашей страны, в Англии и США. А в 1965 г. пятая часть жителей Земли уже регулярно смотрела телевизионные передачи. Теперь армия телезрителей на нашей планете ежемесячно увеличивается более чем на 2 млн. человек.

Что же принесло *планетарное зрение века* искусству?

На первых порах телевидение выступило только как посредник между разными видами искусства и массовым зрителем. Оно было лишь удобным способом «доставки на дом» театрального спектакля, концерта, кинофильма, циркового представления. Эта функция телевидения никогда не отомрет. Телевидение играет и будет играть огромную роль в эстетическом воспитании человека, делая доступным каждому лучшие произведения других искусств.

Но телевидение начинает говорить и своим художественным языком, вырабатывая собственные выразительные средства. Молодое искусство ищет себя в разных жанрах и формах. Уже появились и моноспектакль (спектакль одного актера, который родился на эстраде, но получил свою подлинную жизнь на телевидении), и документальная драма, и телевизионный фильм. На телевидении родился многосерий-

ный повествовательный литературный театр, который позволяет нам вечер за вечером следить за жизнью героев, войти в их мир, ощутить их судьбу, как свою собственную. Телевидение экранизирует театральные пьесы, сценарии, прозу, поэзию. Но уже рождается и оригинальная телевизионная драматургия.

Уже можно говорить и о первых успешных результатах сложного поиска. Телевизионные фильмы «Ведьма», «Загадка Н.Ф.И.», «Очарованный странник», «Моцарт и Сальери», «Третья, патетическая», «А теперь пусть уходит», «Вызываем огонь на себя» и телевизионные спектакли «Молчание моря», «Седьмой спутник», «Кюхля», «Как мимолетное виденье», «Наташа», «Рассказ о первой любви», «Гром на улице Платанов» — *это произведения нового телевизионного искусства, вызванные к жизни молодой одиннадцатой музой — телевидением*. В чем же особенности нового вида творчества, или, как принято говорить, в чем его *специфика*?

На этот вопрос сейчас еще нельзя дать исчерпывающего ответа: ведь телевидение очень молодо, художественное телевидение еще моложе; оно развивается, меняется на глазах, ищет, ошибается, добивается успехов...

Прежде чем говорить о выразительных средствах телевизионного искусства, нужно определить его границы. Согласно широко распространенной точке зрения, особенности нового искусства телевидения определяются его природой: «*камера является музой*», как сказал известный кинотеоретик Бела Ба́лаш. Иными словами, *камера, нацеленная на жизнь*, сама типизирует, обобщает, делает то или иное явление эстетическим фактом. (Приблизительно так обстоит дело в художественной фотографии.) При таком подходе рамки понятия телевизионное искусство раздвигаются так широко, что включают и репортаж, и очерк, и выступление человека на экране, и другие публицистические и документальные передачи.



Диктор Центрального телевидения В. М. Леонтьева ведет телепередачу для детей.

Действительно, телевизионное искусство во многом определяется его возможностями и природой. Приведем простейший пример. Вот зажегся в центре экрана голубой огонек... На экране вроде ничего особенного не происходит; просто рассказывает о своей книге писатель, которого ты никогда прежде не видел. Но вот он остановился — наверно, потому, что голос стал «садиться»; смущенно посмотрел прямо на тебя, будто извиняясь, налил в стакан воды — и ты видишь, как от волнения чуть дрожит его рука... Казалось бы, ничего не произошло, но тебя заворожил момент *несрепетированной жизни*; тебе вдруг стал интересен этот человек: не только то, о чем он говорил, но и он сам, даже больше — в тебе родилось какое-то чувство доверия к незнакомцу на экране...

В этом простейшем примере нетрудно обнаружить те свойства телевидения, которые теоретики назвали эффектом присутствия, сиюминутностью, достоверностью, интимностью,— свойства, которые принято считать его спецификой.

Но сколько бы художественных элементов ни содержали в себе хроникальные, документальные, публицистические передачи, они не становятся от этого произведениями искусства. *Подлинные произведения телевизионного искусства лишь те, в основе которых лежит художественное содержание, образное отражение мира*. И те специфические качества телевидения, которые мы перечислили, в художественных, игровых передачах воплощаются иначе, чем в документальных. Сущность образного строя телевизионного искусства нельзя понять, не обратившись к опыту театра и кинематографа— старших искусств.

Многое роднит телевидение с кино. Основа и того и другого — движущееся на экране двухмерное изображение; и там и тут мы встречаемся с делением изображения на кадры, с монтажом. Наверное, поэтому телевидение иногда называют малоэкранным кино.

Но кино и телевидение не близнецы. Признаков различия у них не меньше, чем сходства. Ведь на киноэкране мы видим результат завершенной работы: съемка, монтаж, озвучивание — все

отделено от нас временем. А живая телевизионная передача рождается в тот момент, когда мы ее смотрим у своих телевизоров. Актеры играют перед студийными телекамерами, одновременно в режиссерской аппаратной идет монтаж — и режиссер из нескольких вариантов изображений, которые видит на экранах, тут же, на ходу, отбирает то, которое через несколько секунд будет послано в эфир и принято миллионами кинескопов.

Телевидение, в отличие от кино, не может так смело распоряжаться пространством, *сжимать* и *растягивать время*, его изображение не столь многопланово, но ему и не следует стремиться к этому. Мир телевизионного изображения — это мир живого, сиюминутного действия, крупного плана. Не на столкновении заранее снятых кадров, а на живом, непрерывном актерском переживании строится действие. Телевизионные камеры (их несколько) наблюдают за актером, не мешая ему.

Если сравнивать кино- и телеизображение, то и тут можно найти очень важные различия. Кино родилось немым. Киноизображение с самого начала было главным средством выражения мысли, идей, эмоций в кинематографе. А первых телезрителей даже называли радиозрителями. Телевидение состоит в тесном родстве с *искусством звучащего слова*. Изображение в телевидении обычно не играет той главенствующей, подавляющей роли, которая принадлежит ему в кинематографе.

Отличается телевидение от кино и по характеру восприятия: кинематограф — зрелище для больших аудиторий, а телевизионная передача адресуется отдельному человеку...

Кино многое почерпнуло из тысячелетнего опыта театра, но телевидение в определенном смысле ближе к театру, чем кинематограф. «В одном и, быть может, наиважнейшем смысле зритель театра и зритель телевидения находятся в равном положении — и тот и другой ощущают себя присутствующими при зрелище, которое возникает в данный момент... Оба они свидетели и сопереживатели вот этого — сегодняшнего спектакля, который никогда уже в точности не повторится, они соучастники самого процесса его рождения...» (В. Сапак, «Телевидение и мы»).

Различие между телевизионным и театральным действием заключается в том, что в театре обычно мы сразу видим всю сцену, целую картину, ограниченную рампой. Телевизионный экран дает последовательную смену изображений: общие планы чередуются со средними и крупными, мы словно рассматриваем отдельные детали, останавливая свое внимание то на одной, то на другой. Телекамера (в этом ее сходство с кинокамерой) активно следит за действием, меняя планы, ракурсы, ритм.

Но это вовсе не значит, что телевизионное искусство — результат простого арифметического сложения разных свойств других искусств. И не правы те, кто обвиняет новую музу в «пиратстве».

Для нашего времени вообще характерно стремление искусств к синтезу, к обмену выразительными средствами. Пограничные знаки между разными видами искусства передвигаются у нас на глазах. Кино, театр, литература изменяют свой язык, пользуясь опытом друг друга. Телевидение, только начав ощущать себя искусством, сразу включилось в этот всеобщий процесс. Как эстетическое явление *оно интересно как раз зримым, ежедневным воплощением тенденций разных искусств к синтезу*.

Однако искусства стремятся не только к сближению, но и к самоутверждению, к обособлению. Говоря об особенностях искусства телевидения, нельзя



Кадр из телефильма «Ираклий Андроников рассказывает».

обойти то, что по справедливости считают его сердцевиной, его сутью,— *характер его восприятия*. Ведь впервые за тысячи лет искусство получило зрителя не гостя, а хозяина, который принимает в своем доме тех, перед кем он робел и кем восхищался в театральных и концертных залах, картинных галереях, на кинопросмотрах. Искусство, пришедшее к нам в дом, приспосабливается к нам, становится проще, доступнее, человечнее. Одним словом, выразительные средства телевизионного искусства обусловлены целой суммой особенностей телевидения: и размером экрана, и характером телевизионного изображения, и тем, как оно сочетается со словом, и мерой условности, которая допустима на телеэкране, и интимностью восприятия, и тем, что искусство приходит к тебе домой...

Наиболее удачные произведения малоэкранного искусства отличаются *лаконизмом, скромностью изобразительного решения*.

Контакт актера в телевизионном спектакле со зрителем более прямой, а главное, более непосредственный, чем даже в театре, не говоря о кино. Сидя у домашнего экрана, мы психологически готовы к тому, что человек на экране обратится прямо к нам. Очень часто так и происходит: герои телеспектаклей, не выходя из образа, обращаются непосредственно к нам, делятся своими соображениями о происходящих событиях...

Своеобразие телевизионного искусства, перевес в нем с л о в а определяют характер телевизионной драматургии. Повествовательное начало, элемент рассказа, монолога в ней сильнее, чем в кино или театральной драматургии. Телевизионная драматургия еще только формируется, но уже можно сказать, что основная ее черта — *преобладание действия внутреннего над внешним, фабульным. Слово само становится действием*; недаром говорят, что природе телевидения больше всего соответствует психологическая драма и драма идей. Передать мысль, идею телевизионный экран способен лучше, чем киноэкран. И поэтому крупный план человеческого лица, передающий ход мыслей и движение чувств, играет такую большую роль в арсенале изобразительных средств телевидения.

Говоря об особенностях игрового телевидения, мы вели речь о так называемых эфирных, «живых» передачах. Может возникнуть вопрос: а что произойдет, когда все спектакли будут заранее сниматься на пленку? И если говорить о телефильме, то чем он отличается от кинофильма? Не победит ли кинопленка телевидение, лишив его собственного лица?

Работники телевидения всего мира уже отвечают на этот вопрос своей практикой: они стараются все особенности «живых» передач сохранить и в программах, отснятых заранее. Чтобы не исчезло трепетное чувство эфира, многие телевизионные спектакли снимаются во время премьеры с экрана кинескопа, и сколько бы их потом ни повторяли, *эффект присутствия* не утрачивается.

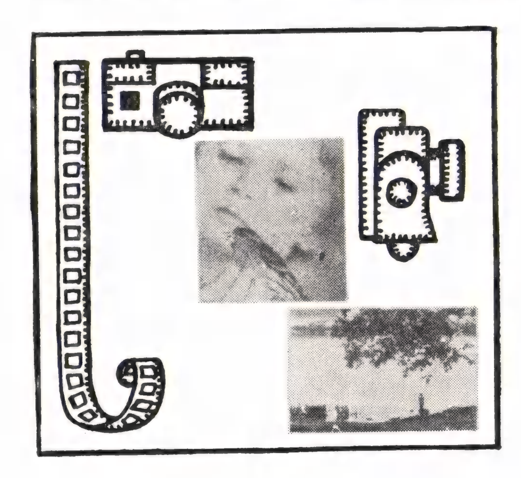
Авторы телевизионных фильмов тоже стараются перенести все особенности «прямого» телевидения в свои ленты. Они снимают телефильмы методом *телевизионного наблюдения*, подобного скрытой камере кинематографистов (см. ст. «Новые» кинематографисты Франции»), в телефильмы часто вводятся интервью, выступления, фотографии. А для игровых телевизионных фильмов применяется метод *многокамерной съемки*, который, как и в студийной передаче, позволяет актеру не прерывать жизни в образе.

...Итак, телевизионное искусство ищет свой язык. Оно еще в начале пути, но цель видится благородной, возможности — неиссякаемыми. Будущее телевидения поистине грандиозно. Уже взметнулась за облака «царица шпилей» — башня Останкинского телецентра, которая на 233 *м* выше Эйфелевой; в новом аппаратно-студийном блоке — десятки студий и съемочных павильонов, он оснащен новейшим оборудованием, в нем будет работать более ста видеомагнитофонов... И еще одна, весьма красноречивая цифра: объем здания телецентра — миллион кубических метров.

В наш век бурного развития наук вымыслы фантастов очень быстро устаревают. Действительность смелее и энергичнее в поисках нового. И вот уже 1 октября 1967 г. в 16 часов 15 минут советское телевидение начало регулярные цветные передачи. А в лабораториях ученых уже родилось стереоцветное телевидение! Скоро все экраны станут многоцветными, а изображение на них — стереопластическим, звук — объемным. Система спутников связи, запущенных в околоземное пространство, сделает кругосветное телевидение реальностью.

Но как бы ни развивалась, как бы ни совершенствовалась техника телевидения, у телевизионного искусства всегда останется одна главная задача — помогать человеку познавать окружающий мир и самого себя.

■



ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ

ИСКУССТВО ФОТОГРАФИИ

Современную жизнь трудно представить себе без фотографии. Она проникла в науку, культуру, искусство, во все области общественной деятельности человека. Она помогла увидеть обратную сторону Луны и Землю с высоты полета космических кораблей, зафиксировать сложнейшие физические и химические процессы. Без фотографии немыслима и деловая информация о жизни в Советском Союзе и за рубежом. Такие хроникально-документальные снимки встречаются в газетах и журналах.

Но, кроме научных и хроникально-документальных фотографий, существуют и совсем другие снимки, чем-то особо привлекательные для зрителя, оставляющие у него глубокое впечатление, волнующие его. Что это за снимки?

Научная фотография отчетливо, точно и со всеми деталями воспроизводит строение цветка или расположение ветвей дерева. Информационный снимок, фиксирующий, например, момент спортивного соревнования, представляет собой лишь фотографическую копию этого момента. Но есть снимки, по которым нельзя изучать строение цветка или ветки, но зато мы увидим на них цветущие сады, ветви которых клонятся под порывами теплого весеннего ветра, мы словно почувствуем аромат цветов и прохладу густой тени деревьев. А если такой снимок рассказывает о спортивном соревновании, то мы чувствуем себя его участниками. Мы волнуемся за исход борьбы, радуемся победе.

Такие снимки мы называем художественными, их создание — искусством фотографии.

Именно подобные удивительные, необычные снимки видите вы на стендах выставок художественной фотографии. Порой даже забываете, что перед вами снимки, созданные с помощью фотографической техники,— столько в них глубокой взволнованности, мыслей и чувств автора. Эти снимки рассказывают о событиях и людях языком настоящего большого искусства. Они повествуют о жизни страны, о грандиозных стройках, о незабываемых днях Великой Отечественной войны, о труде и отдыхе, о радостях и горестях людей, об их характерах и о многом другом.

Как же рождается художественный фотоснимок? Начнем с того, что получить обычное фотографическое изображение, или, как привычно говорят, снимок, не так уж сложно. Несложно научиться управлять относительно простой фотографической техникой, а потом, выйдя в парк, направить объектив на деревья или на человека, навести на резкость, рассчитать по экспонометру выдержку. Спуск затвора и... снимок готов. Но после того как этот снимок напечатан, часто наступает разочарование.

Вроде бы фотоизображение правильно передает расположение фигур и предметов: была именно эта аллея парка, по которой шел человек... Но почему на снимке все выглядит так неинтересно, скучно? И аллея — та и не та! И снег, хотя и виден в кадре, но мало похож на белоснежный пушистый ковер, каким казался в жизни. Иначе говоря — внешняя похожесть есть, но из этой оболочки словно вынули душу! Исчезло обаяние природы, не передано настроение человека — выразительной картины не получилось. А это значит, что *фотограф все передоверил фотографической технике:* он только навел объектив фотоаппарата на участок пейзажа и нажал спуск затвора, но не отобрал материала для будущей фотокартины, не нашел удачной точки съемки и выразительного освещения. И вот на фотопленке и фотобумаге оказываются воспроизведенными лишь внешние формы деревьев и других предметов, одни из которых действительно необходимы для изобразительного решения темы зимнего пейзажа, а другие попали в поле зрения объектива совершенно случайно... А ведь при творческом подходе к съемке на фотоизображении все могло выглядеть совершенно иначе...

Да, получить художественный снимок подчас невероятно сложно, фотограф-художник, даже великолепно владеющий техникой и изобразительными средствами фотоискусства, не всегда и не сразу добивается нужных, желаемых результатов. Немало придется ему подумать, побродить с фотоаппаратом, а потом, когда уже найден сюжет, определить наилучшую точку установки аппарата, выразительный рисунок светотени, может быть, сделать десятки снимков, прежде чем фотоизображение точно, ясно, убедительно, *художественно впечатляюще* раскроет тему и передаст замысел.

В художественной фотографии аппарат и другая техника становятся инструментом, с помощью которого фотограф-художник «пишет» свою картину. Конечно, объектив по-прежнему отбрасывает на светочувствительный слой фотопленки изображение любого предмета, попавшего в поле зрения, а пленка, как обычно, фиксирует это изображение. Но нужно умело отобрать материал и оставить в поле зрения объектива только то, что необходимо для создания картины. Случайности должны быть исключены.

Например, удаленные точки съемки дают возможность получить общий вид улицы города с идущими по ней людьми. С приближением фотоаппарата к объекту рамка кадра очерчивает и вырезает все меньшее и меньшее пространство и на снимках последовательно изображается часть улицы... еще меньшая ее часть, всего один человек... только его лицо... Так фотограф отбирает материал для своего снимка и сосредоточивает внимание зрителя на том, что считает существенно важным.

Фотоаппарат, установленный на нормальной по высоте точке съемки, создает изображение с привычным перспективным рисунком. Нижние и верхние точки изменяют перспективу, и фотоизображения получаются необычными. При правильном использовании таких точек предметы получают особую изобразительную трактовку и словно раскрываются зрителю в непривычном, но очень точном и ярком толковании.

В зависимости от выбранной точки съемки фигуры и предметы занимают на плоскости картины различные места. Возникает линейная композиция, стройный и законченный линейный рисунок кадра. Композиционное решение снимка — важное изобразительное средство художественной фотографии.

Другим активным изобразительным средством фотоискусства является свет. При съемке на открытом воздухе, в зависимости от состояния погоды, можно получить самые различные световые решения. При солнце возникает отчетливая светотень, в пасмурный день получается мягкий тональный рисунок кадра, туманным утром особо выразительно воспроизводится воздушная перспектива. Изменяется световой рисунок и с течением времени дня, в зависимости от высоты стояния солнца.

Фотограф может использовать различное направление солнечных лучей: солнце, находящееся позади фотоаппарата, посылает общий поток фронтального света и равномерно освещает весь объект. При боковом направлении солнечных лучей возникает четкая светотень. Контровой свет (свет, направленный навстречу объективу) очерчивает контурные формы фигур и предметов.

«Фотография» в буквальном переводе означает светопись, и художественные фотоизображения действительно словно написаны светом, который вызывает к жизни целую гамму тонов и полутонов. Так вступает в действие третье изобразительное средство фотографии —



Д. Н. Бальтерманц. Чайковский (Германия, 1945). Художественная фотография.



Е. П. Кассин. Славянка. 1960-е годы. Художественная фотография.

тон и возникает тональное решение снимка, а в цветной фотографии — **колорит фотокартины**. Мы знаем снимки, решенные в светлых или темных тонах, основанные на сопоставлении контрастных или гармонирующих между собой тонов, цветные фотоснимки, имеющие строгий законченный колорит.

Оперируя техническими и изобразительными средствами фотографии, фотограф-художник добивается правдивого и живописного решения темы. Точность отбора материала, типичность изображаемых событий и явлений действительности позволяют фотографу подняться над конкретным случаем: *через частное он выражает всеобщее, закономерное*. В таких снимках появляются обобщение и эмоциональность, типические характеры и картины человеческой жизни или особые состояния природы и вызываемые ими у человека настроения, переживания.

Примером законченного художественного снимка может служить работа известного фоторепортера **Дмитрия Николаевича Бальтерма́нца** (р. 1912) «Чайковский» (Германия, 1945).

Советские фоторепортеры с первых дней войны заняли место в рядах воинов, стали военными корреспондентами. Снимая день за днем на передовых позициях и в партизанских отрядах, в осажденных городах и под минометным огнем, они создали фотолетопись Великой Отечественной войны. Их снимки, обладая силой и убедительностью подлинного документа, в ярких образах воссоздают стойкость и мужество советских людей, героические подвиги советских воинов, борьбу и победу народа-освободителя.

Дмитрий Бальтерманц также сделал немало снимков в боевой обстановке, но своей любимой работой считает фотографию «Чайковский». ...Война разрушила дом. Но вот в развалины вернулась жизнь: солдаты отыскали чудом уцелевший музыкальный инструмент. Полилась музыка Чайковского... В этой боевой обстановке она звучит гимном Миру и Человеку.

Картина волнует своим содержанием, но следует отметить и законченность ее изобразительного решения. Точная композиция делает снимок четким, легко воспринимаемым, в кадре нет ни одного случайного элемента, каждая деталь помогает раскрытию темы. Интересен световой рисунок кадра: поток света, врывающийся сквозь пролом в стене, очерчивает контуры фигур и предметов, создает необходимый акцент на сюжетном центре картины. Контровой свет отлично выявляет воздушную дымку в глубине кадра, что подчеркивает пространство.

Другой пример художественного снимка — портретная работа **Евгения Павловича Ка́ссина** (р. 1933) «Славянка». Конечно, здесь изображен конкретный человек, но ведь это еще и тип — тип красивой славянки, гордой, сильной. Посмотрите, как удивительно точно и строго тональное решение портрета. Общая светлая тональность, легкие штрихи, очерчивающие пряди волос, линии шеи, складываются в нежный и гармонический рисунок...

Итак, когда в фотографии ставятся и решаются определенные тематические и изобразительные задачи, проявляется единство содержания и художественной формы, *снимки приобретают идейно-художественную эстетическую ценность и становятся художественными произведениями искусства фотографии*.

■

ЧТО ЧИТАТЬ ПО ИСКУССТВУ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Изобразительное искусство и его виды

Юному художнику. Искусство древнего мира и средневековья. Искусство эпохи Возрождения. Зарубежное искусство XVII—XX вв. Русское искусство. Советское искусство. Книга для чтения по истории искусства. Изд. 2. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. 583 стр. с илл.

Варшавский Я. Л. Что ты ищешь в искусстве? М., «Искусство», 1960. 88 стр.; 8 л. илл.

Используя множество примеров из разных областей искусства, автор рассказывает об огромном значении искусства в жизни человека, о его специфике, языке, образах.

Цырлин И. И. Виды изобразительного искусства. М., «Советский художник», 1961. 64 стр. с илл. (Беседы об искусстве).

Что такое живопись, графика, скульптура.

Школа изобразительного искусства. В десяти выпусках. Изд. 2, испр. и доп. Вып. 1—8. М., «Искусство», 1964—1968. (Издание продолжается).

Эти книги для тех, кто хочет стать живописцем, графиком или скульптором.

Недошивин Г. А. Беседы о живописи. Изд. 2. М., «Молодая гвардия», 1964. 144 стр. с илл.; 24 л. илл.

Как смотреть живопись? Книга Недошивина расскажет об этом, а также о месте живописи в искусстве, о ее видах, жанрах, технике и выразительных средствах.

Алексеев С. С. О цвете и красках. М., «Искусство», 1964. 53 стр. с илл. (Б-ка начинающего художника).

Рассказ о роли цвета и красок в живописи, о колорите. В книге приводится много примеров из творчества великих художников.

Островский Г. С. Как создается картина. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1962. 58 стр. с илл.

Эта книга о картине Репина «Запорожцы», о том, как много труда, знаний, таланта нужно художнику для создания только одного произведения искусства.

Варшавский А. С. Крамольные полотна. М., Детгиз, 1963. 160 стр. с илл.

О картинах М и к е л а н д ж е л о, В е р о н е з е, Г о й и, П е р о в а, Р е п и н а, С у р и к о в а, ставших крамольными по своему содержанию.

Варшавский А. С. Подвиг художника. М., «Советский художник», 1965. 169 стр. с илл.

Книга посвящена подвигу художников, открывавших новые пути в искусстве: Р е м б р а н д т у, Д а в и д у, Р е п и н у, Г о й е, В а с н е ц о в у, Р ю д у, А н д р е е в у.

Стасов В. В. Избранные статьи о русской живописи. (Тексты в сокращении.) М., Детгиз, 1960. 239 стр. с илл. (Школьная б-ка).

Выдающийся искусствовед, один из родоначальников русской демократической реалистической критики, В. В. Стасов анализирует отдельные произведения живописи, учит видеть и ценить красоту, мастерство художника.

Каменева Е. О. Твоя палитра. М., Детгиз, 1963. 110 стр. с илл.

Эта книга учит, как нужно рисовать, как самому сделать этюдник, подготовить холст, бумагу.

Рисунок и живопись. Руководство для самодеятельных художников. Т. 1—2. Изд. 2. М., «Искусство», 1963. Т. 1. 209 стр. Т. 2. 193 стр. с илл.

Юному художнику. Рисунок и живопись. Скульптура. Художественно-оформительская работа в школе. Практическое руководство по изобразительному искусству. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. 336 стр. с илл.

Ковтун Е. Ф. Что такое эстамп. Л., «Художник РСФСР», 1963. 95 стр. с илл.

Какие существуют разновидности эстампов. Как объяснить название «офорт», «акватинта». Как создается эстамп.

Турова В. В. Что такое гравюра. М., «Советский художник», 1963. 64 стр. с илл.

Книга рассказывает об истории возникновения и развития гравюры, технике гравирования, о советской гравюре и лучших мастерах-граверах.

Кузнецов Э. Д. Художник и книга. Л., «Художник РСФСР», 1964. 79 стр. с илл.

Как работают над книгой художники, каковы основные элементы оформления книги, их значение, взаимосвязь — вот содержание этой книги.

Иванов В. С. Как создается плакат. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1964. 62 стр. с илл.

Шмидт И. М. Беседы о скульптуре. М., «Искусство», 1963. 95 стр. с илл.

Голубкина А. С. Несколько слов о ремесле скульптора. М., «Советский художник», 1963. 31 стр. с илл.

Замечательный советский мастер, обращаясь к своим ученикам, делится мыслями о работе скульптора, дает практические советы начинающим.

Бродский Б. И. и Варшавский А. С. Века, скульптуры, памятники. М., «Советский художник», 1962. 228 стр. с илл.

Авторы рассказывают о знаменитых древнегреческих статуях из золота и слоновой кости и о скульптурах из гранита и бронзы, об итальянском скульпторе М и к е л а н д ж е л о, об авторе памятника «Медный всадник» Ф а л ь к о н е, о создателе памятника Минину и Пожарскому скульпторе М а р т о с е и др.

Бродский Б. И. Из жизни великих творений. Изд. 2. М., «Советский художник», 1963. 112 стр. с илл.

Историю знаменитых египетских сфинксов на набережной Невы, обстоятельства, которые угрожали статуе Вольтера, и многие другие удивительные приключения с шедеврами искусства описывает автор в этой увлекательной книге.

Тонин Ю. А. Каменный друг. Рассказы о том, как города меняют лицо. Л., Детгиз, 1962. 167 стр. с илл.

Бродский Б. И. Каменные страницы истории. Рассказы об удивительных городах и знаменитых постройках. М., Детгиз, 1960. 237 стр. с илл.

Ильин М. А. Основы понимания архитектуры. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. 66 стр. с илл.

Бартенев И. А. От пирамид до современных зданий. Л.—М., «Искусство», 1962. 127 стр. с илл.

Книга посвящена архитектурным стилям. Дает описание некоторых памятников зодчества, наиболее типичных для отдельных периодов развития мировой архитектуры.

Арбат Ю. А. Добрым людям на загляденье. Рассказы о мастерах народного искусства. М., «Детская литература», 1964. 174 стр. с илл.; 10 л. илл.

Овсянников Ю. М. Перо Жар-птицы. Невыдуманные рассказы о том, как возникли и обрели всемирную славу русские народные промыслы резьбы по дереву и кости, миниатюрной скульптуры из глины, красочных лаковых изделий, как талантливые умельцы, сберегая вековые традиции, создают произведения, украшающие наш быт. [М.], «Советская Россия», 1963. 191 стр.

Дьяконов Л. В. Дымковские глиняные расписные. Л., «Художник РСФСР», 1964. 34 стр. с илл.

Рассказ о мастерах детской глиняной игрушки.

Арнарский С. А. Художественное выпиливание. М., Детгиз, 1959. 27 стр. с илл.

Искусство древнего мира и средневековья

Плетнева Г. С. Первобытное искусство в собрании Эрмитажа. Л., Изд-во Гос. Эрмитажа, 1963. 67 стр. с илл.

Нейхардт А. А. и Шишова И. А. Семь чудес света. Л., Учпедгиз, 1960. 144 стр. с илл.

Очерки о памятниках культуры, созданных мастерами древних рабовладельческих государств — Египта, Вавилона и Греции, прослывших чудесами древнего мира.

Павлов В.В. Искусство Древнего Египта. М., Изд-во Акад. художеств СССР. 71 стр. с илл.

О том, что рассказали гробницы, о живописи и архитектуре древних египтян.

Матье М. Э. Во времена Нефертити. Л.—М., «Искусство», 1965. 180 стр. с илл.

Работа известного ученого-египтолога об изобразительном искусстве Египта периода правления фараонов Эхнатона и Тутанхамона. О раскопках древнеегипетских городов, знаменитой гробнице Тутанхамона.

Бродский Б. И. Покинутые города. М., «Советский художник», 1963. 149 стр. с илл.

О городах Ахетатоне, Пергаме, Ангкоре, Камакуре, Мачу-Пикчу, удивительных своими постройками, неповторимыми памятниками искусства и необыкновенной судьбой.

Бродский Б.И. Пять древних столиц. М., «Советский художник», 1964. 127 стр. с илл.

Это увлекательное путешествие по античным Афинам и другим столицам древнего мира.

Колпинский Ю. Д. Искусство Древней Греции. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. 78 стр. с илл.

Андреева М. В. Памятники римской культуры. Для детей среднего возраста. М., Изд-во Гос. Эрмитажа, 1959. 38 стр. с илл.

Грач Н. Л. и **Скуднова В. М.** Древние греки на юге нашей страны. Л., Изд-во Гос. Эрмитажа, 1963. 87 стр. с илл. (Для детей среднего возраста).

Эта книга познакомит вас с памятниками античного искусства, не утратившими своего значения и в наши дни.

Прокофьев О. С. Искусство Индии (III тысячелетие до н. э.— XIX в.). М., «Искусство», 1964. 231 стр. с илл.

Виноградова Н. А. Искусство средневекового Китая. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1962. 103 стр. с илл.

Изобразительное искусство Вьетнама. (Альбом). М., «Советский художник», 1959. 126 стр.

Ито Нобуо, Миягава Тарао, Маэда Тайдзи. История японского искусства. М., «Прогресс», 1965. 291 стр. с илл.

Мириманов В. Б. и Чернова Г. А. Искусство Африки. М., «Искусство», 1964. 86 стр. с илл.

Кинжалов Р. В. Искусство древней Америки. М., «Искусство», 1962. 239 стр. с илл.

Миллер Ю. А. Искусство Турции. М.—Л., «Искусство», 1963. 168 стр. с илл.

Сопоцинский О. И. Искусство западноевропейского средневековья. М., «Искусство», 1964. 79 стр. с илл.

Искусство эпохи Возрождения

Алпатов М. В. и Данилова И. Е. Старые мастера в Дрезденской галерее. М., «Искусство», 1959. 412 стр. с илл.

Авторы дают представление о сокровищах Дрезденской галереи. Приводят высказывания о ней русских писателей и художников XIX в.

Тихомиров А. Н. Искусство итальянского Возрождения. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. 67 стр. с илл.

Алтаев А. Впереди веков. Повести. М., Детгиз, 1959. 495 стр. с илл.

Увлекательные рассказы о Леонардо да Винчи, Рафаэле и Микеланджело.

Роллан Р. Жизнь Микеланджело. Собрание сочинений. Т. 2. М., 1954.

Дмитриева О. Б. Искусство Франции XV—XVIII веков. Л., Изд-во Гос. Эрмитажа, 1960. 91 стр. с илл.

Либман М. Я. Искусство Германии XV и XVI веков. М., «Искусство», 1964. 247 стр. с илл.

Петров-Дубровский А.А. Искатель правды Альбрехт Дюрер. Биографическая повесть. М., Детгиз, 1961. 71 стр. с илл.

Искусство конца XVI—XVIII вв.

Лившиц Н. А., Каганэ Л. Л., Прийменко Н. С. Искусство XVII века. М., «Искусство», 1964. 407 стр. с илл.

Исторический очерк (Италия, Испания, Фландрия, Голландия, Франция). Книга для детей старшего возраста.

Гривнина А. С. Искусство XVIII века в Западной Европе. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. 74 стр. с илл.

Левина И. М. Искусство Испании XVI—XVII веков. Изд. 2. М., «Искусство», 1965. 266 стр. с илл.

Книга знакомит с творчеством мастеров: Эль Греко, Риберы, Сурбарана, Веласкеса и др.

Любимов Л. Д. Великая живопись Нидерландов (Рембрандт, ван Дейк, Рубенс, Йорданс). М., «Детская литература», 1963. 160 стр. с илл.

Петров-Дубровский А. А. Мастер торжествующего света. Повесть о Рембрандте. М., «Детская литература», 1964. 79 стр. с илл.

Лисенков Е. Г. Английское искусство XVIII века. Л., Изд-во Гос. Эрмитажа, 1964. 287 стр. с илл.

Искусство XIX—XX вв.

Яворская Н. В. Западноевропейское искусство XIX века. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1962. 79 стр. с илл.

В книге рассказывается о творчестве представителей разных европейских стран и школ живописи: Давида, Гойи, Констебля, Жерико, Делакруа, Галльсе, Мункачи, Мане, Дега, Матейко.

Волынский Л. Н. Зеленое дерево жизни. М., «Детская литература», 1964. 159 стр. с илл.

Герои этой книги — Мане, Моне, Писсарро, Ренуар, Дега, Сезанн, Ван Гог, Гоген — французские художники, чьи творения вошли в золотой фонд мировой культуры.

Кузьмина М. Т. Современное искусство европейских стран социализма. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1962. 71 стр. с илл.

Прокофьев О. С. Современное искусство социалистических стран Востока. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. 72 стр. с илл.

Искусство народов нашей Родины

Бочаров Г. Н. Древнерусское искусство. М., «Советский художник», 1961. 87 стр. с илл.

Воронин Н. Н. Древнерусское искусство. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1962. 77 стр. с илл. (Школьная б-ка).

Корнилович К. Из летописи русского искусства. О прославленных памятниках нашего древнего зодчества и живописи, книжного и ювелирного дела и о создавших их искусных мастерах. Л.—М., «Искусство», 1960. 204 стр. с илл.

Прибытков В. С. Андрей Рублев. М., «Молодая гвардия», 1960. 220 стр. с илл. (Жизнь замечательных людей).

Лапшина Н. П. Русское искусство XVIII века. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. 76 стр. с илл.

Бартенев И. А. Зодчие и строители Ленинграда. Л., Лениздат, 1963. 308 стр. с илл.

Снегирев В. Л. Зодчий Баженов (1737—1799). М., «Московский рабочий», 1962. 228 стр. с илл.

Архипов Н. И. и Раскин А. Г. Бартоломео Карло Растрелли (1675—1744). Л.—М., «Искусство», 1964. 152 стр. с илл.

Прытков В. А. Любимые русские художники. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. 301 стр.

Их имена: Федотов, Перов, Крамской, Репин, Суриков, Васнецов, Левитан, Серов.

Алтаев А. Пасынки академии. Роман. М., «Детская литература», 1960. 183 стр. с илл.

Рассказы о судьбах учеников знаменитой уже в то время русской Академии художеств, крепостных художников Полякова, Тихонова, Тропинина, а также Брюллова и др.

Познанский В. В. Таланты в неволе. Очерки о крепостных архитекторах, художниках, артистах и музыкантах. М., Учпедгиз, 1962. 124 стр. с илл.

Хандошкин, Матинский, Аргунов, Шибанов, Рокотов, Жемчугова, Стрижаков, Тропинин, Кипренский, Шевченко.

Алпатов М. В. Александр Иванов (1806—1858). М., «Молодая гвардия», 1959. 272 стр. с илл.

Шкловский В. Б. Повесть о художнике Федотове (1815—1852). М., Детгиз, 1960. 175 стр. с илл.

Минченков Я. Д. Воспоминания о передвижниках. Л., «Художник РСФСР», 1964. 365 стр. с илл.

Туберовская О. М. В гостях у картин. Л., «Детская литература», 1964. 158 стр. с илл.

Истории некоторых замечательных картин и эпизоды из жизни их творцов — русских художников: Верещагина, Брюллова, Шишкина, Сурикова, Репина, Айвазовского, Левитана, Нестерова, Саврасова, Куинджи, Васнецова, Грекова, Пластова.

Волынский Л. Н. Лицо времени. Книга о русских художниках. М., Детгиз, 1962. 223 стр. с илл.

О Крамском, Перове, Саврасове, Сурикове, Ярошенко, Поленове, Левитане, Серове.

Алтаев А. К вершинам искусства. Роман. М., «Детская литература», 1964. 269 стр. с илл.

О замечательном художнике, иллюстраторе поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души» А. Агине.

Осокин В. Н. В. Васнецов. М., «Молодая гвардия», 1959. 238 стр. с илл.

Пророкова С. А. Левитан. М., «Молодая гвардия», 1960. 238 стр. с илл.

Пророкова С. А. Репин. М., «Молодая гвардия», 1960. 415 стр. с илл.

Смольников И. Ф. Сердце художника. Повесть о Валентине Серове. Л., Детгиз, 1963. 221 стр. с илл.

Кончаловская Н. П. Дар бесценный. Романтическая быль (О В. И. Суриковe). М., «Детская литература», 1964. 304 стр. с илл.

Логвин Г. Н. Украинское искусство X—XVIII веков. Очерки истории и теории изобразительного искусства. М., «Искусство», 1963. 292 стр. с илл.

Амиранашвили Ш. Я. История грузинского искусства. М., «Искусство», 1963. 460 стр. с илл.

С древнейших времен и до наших дней.

Зданевич К. М. Нико Пиросманишвили. М., «Искусство», 1964. 127 стр. с илл.

О замечательном грузинском художнике-самоучке.

Измайлова Т. А. и Айвазян М. А. Искусство Армении. М., «Искусство», 1962. 260 стр. с илл.

Советское искусство

Матвеева Н. И. Советское искусство 1917—1932 гг. М., «Советский художник», 1962. 63 стр. с илл.

Давыдова А. С. Советское искусство 1930-х годов. М., «Советский художник», 1962. 105 стр. с илл.

Суздалев П. К. Советское искусство в период Великой Отечественной войны и первые послевоенные годы. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. 84 стр. с илл.

Абельдяева И. Г. Советское искусство в годы развернутого строительства коммунизма. М., «Искусство», 1964. 84 стр. с илл.

В этих книгах рассказывается о самых значительных этапах в развитии советского искусства, начиная с октября 1917 г. и по наши дни.



Нурок А. Ю. Мастера советской станковой графики. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1962. 76 стр. с илл.

Книга знакомит с историей станковой графики и творчеством наиболее известных ее мастеров.

Шантыко Н. И. Творчество советских иллюстраторов. М., Изд-во Акад. художеств СССР, 1962. 76 стр. с илл.

МУЗЫКА

Музыка, ее язык и ее истоки

Левашова Г. Я. Поговорим о музыке. Л., «Детская литература», 1964. 251 стр. с илл.

О многих композиторах, о музыке и музыкальных инструментах расскажет эта книга.

Колосова Н. В. Здравствуй, музыка! (Для детей среднего и старшего возраста). М., «Молодая гвардия», 1964. 176 стр. с илл.

Вы узнаете о замечательных композиторах разных времен и народов, о музыке наших дней, о том, как создать музыкальный клуб у себя в школе.

Шостакович Д. Д. Знать и любить музыку. М., «Молодая гвардия», 1958. 15 стр.

Композитор рассказывает о роли музыки, о ее неразрывной связи с жизнью, о том, как важно знать, понимать музыку и как полюбить ее.

Сац Н. И. Всегда с тобой. Страницы жизни. М., «Детская литература», 1965. 175 стр. с илл. (В мире прекрасного).

Книга Н. И. Сац — организатора первого советского детского театра — вводит тебя в мир музыки, раскрывает влияние ее на формирование чувств и характера, рассказывает о современных советских композиторах.

Васина-Гроссман В. А. Книга для любителей музыки. Изд. 2. М., «Советская Россия», 1964. 120 стр. с илл.

Автор знакомит с историей возникновения музыкального искусства, происхождением жанров, учит глубоко понимать музыку.

Луначарский А. В. В мире музыки. Статьи и речи. М., «Советский композитор», 1958. 549 стр.

Анфилов Г. В. Физика и музыка. Изд. 2. М., «Детская литература», 1964. 192 стр. с илл.

О том, что без физики нет музыки, об их взаимосвязи, о создании музыкальных инструментов, о звукозаписи, о том, как техника помогает исполнителям, и о многом другом интересном.

Леонтьев К. Л. Музыка и цвет. М., «Знание», 1961. 64 стр.

Что такое цветомузыка? Как действует аппаратура, позволяющая осуществить цветомузыкальный концерт?

Кунин М. Е. Из истории нотопечатания. Краткие очерки. М., «Советский композитор», 1963. 78 стр. с илл.

Михеева Л. В., Арановский М. Г. и Фрумкин В. А. Поговорим о музыке. Занимательный словарь школьника. Л., «Музыка», 1965. 234 стр. с илл.

Чернов А. А. Как слушать музыку. Изд. 2. М.—Л., «Музыка», 1964. 200 стр. с нот.

Арановский М. Г. Что такое программная музыка? М., «Музгиз», 1962. 119 стр. с илл. (Первоначальная музыкальная б-ка).

Историю возникновения программных произведений вы узнаете на примерах из творчества классиков: Чайковского, Римского-Корсакова, Листа, Берлиоза и др.

Гозенпуд А. А. Оперный словарь. М.—Л., «Музыка», 1965. 479 стр.

Вайнкоп Ю. Я. Что надо знать об опере. М., Музгиз, 1963. 127 стр.

Чернов А. А. и Бялик М. Г. О легкой музыке, о джазе. О хорошем вкусе. М.—Л., «Музыка», 1965. 156 стр. с илл.

Рогаль-Левицкий Д. Р. Беседы об оркестре. М., Музгиз, 1961. 288 стр. с илл.

Книга знакомит с историей оркестра, с его составом, с различными инструментами.

Из истории зарубежной музыки

Штейнпресс В. С. Популярный очерк истории музыки до XIX в. М., Музгиз, 1963. 448 стр. с илл.

Книга отражает основные периоды в развитии музыкальной культуры разных стран и народов начиная с древнего мира.

Оржеховская Ф. М. Воображаемые встречи. Повести о Шумане, Шопене, Листе, Вагнере. М., «Детская литература», 1964. 311 стр. с илл.

Леонтьева О. Т. Западноевропейские композиторы середины XX в. М., «Музыка», 1964. 126 стр. с илл. (В помощь слушателям народных ун-тов культуры).

Краткие очерки о композиторах Эйслере, Вайле, Хиндемите, Орфе, Онеггере, Пуленке, Бартоке, Бриттене.

Шоу Б. О музыке и музыкантах. Сборник статей. Перевод с англ. М., «Музыка», 1965. 338 стр.

О Григе, Россини, Верди, Моцарте, Генделе, Вагнере, Листе, Мендельсоне.

Оржеховская Ф. М. Себастьян Бах. Повесть. М., Детгиз, 1960. 182 стр. с илл.

Роллан Р. Жизнь Бетховена. Перевод с франц. М., «Музыка», 1964. 96 стр. с илл.

Друскин М. С. Вагнер. Изд. 2. М., Музгиз, 1963. 95 стр. (Б-чка любителя музыки).

Попова Т. В. Моцарт. М., Музгиз, 1957. 232 стр. (Школьная б-ка).

Мейлих Е. И. Иоганн Штраус. Из истории венского вальса. Изд. 2, доп. Л., «Музыка», 1964. 76 стр. с илл.

Кремнев Б. Г. Шуберт. М., «Молодая гвардия», 1964. 299 стр. с илл. (Жизнь замечательных людей).

Владыкина-Бачинская Н. М. Роберт Шуман. Изд. 2. перераб. М., Музгиз, 1959. 207 стр. с илл. (Школьная б-ка).

Нюрнберг М. В. Джузеппе Верди. 1813—1901. Краткий очерк жизни и творчества. Л., Музгиз, 1960. 126 стр. с илл. (Книжка для юношества).

Пальмин А. Г. Никколо Паганини (1782—1842). Краткий биографический очерк. Л., Музгиз, 1961. 96 стр. с илл. (Книжка для юношества).

Келдыш Т. Г. Джакомо Пуччини. Краткий очерк жизни и творчества (1858—1924). Л., Музгиз, 1962. 98 стр. с илл. (Книжка для юношества).

Синявер Л. С. Джоаккино Россини. М., «Музыка», 1964. 192 стр. с илл.

Обрам В. А. Гектор Берлиоз (1803—1869). Краткий очерк жизни и творчества. Л., «Музыка», 1964. 112 стр. (Книжка для юношества).

Хохловкина А. А. Жорж Бизе. М., Музгиз, 1959. 58 стр. с илл. (Б-чка любителя музыки).

Смирнов В. В. Клод Ашиль Дебюсси (1862—1918). Краткий очерк жизни и творчества. Л., Музгиз, 1962. 88 стр. с илл. (Книжка для юношества).

Соллертинский И. И. Мейербер (1791—1864). М., Музгиз, 1962. 32 стр. (Б-чка любителя музыки).

Соллертинский И. И. Оффенбах (1819—1880). М., Музгиз, 1962. 35 стр. с илл. (Б-чка любителя музыки).

Ступель А. М. Морис Равель (1875—1937). Краткий очерк жизни и творчества. М.—Л., «Музыка», 1964. 132 стр. с илл.

Бэлза И. Ф. Забытые польские музыканты. Михаил Клеофас Огиньский, Кароль Курпиньский, Юльюш Зарембский. М., Изд-во АН СССР, 1963. 142 стр. с илл. (Научно-популярная серия).

Ивашкевич Я. Шопен. Перевод с польск. М., «Молодая гвардия», 1963. 304 стр. с илл. (Жизнь замечательных людей).

Лушина Я. И. Антонин Дворжак (1841—1904). Краткий очерк жизни и творчества. М., Музгиз, 1961. 104 стр. с илл. (Книжка для юношества).

Гулинская З. К. Бедржих Сметана. М., «Молодая гвардия», 1959. 127 стр. с илл. (Жизнь замечательных людей).

Михеева Л. В. Эдвард Григ (1843—1907). Краткий очерк жизни и творчества. М.—Л., «Музыка», 1965. 107 стр. с илл. (Книжка для юношества).

Александрова В. Н. и Бронфин Е. Ф. Ян Сибелиус. Очерк жизни и творчества. М., Музгиз, 1963. 151 стр. с илл.

Конен В. Д. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. М., «Советский композитор», 1961. 492 стр. с илл.

Русская музыка

Асафьев Б. В. Композиторы первой половины XIX в. (Русская музыка). М., «Советский композитор», 1959. 40 стр. с илл. (Беседы о музыке).

Келдыш Ю. В. Русские композиторы второй половины XIX в. М., «Советский композитор», 1960. 84 стр. с илл. (Беседы о музыке).

Попова Т. В. Бородин. Изд. 2. М., Музгиз, 1960. 228 стр. с илл. (Школьная б-ка).

Розова Т. Г. и Тудоровская Е. А. Михаил Иванович Глинка (1804—1857). Краткий очерк жизни и творчества. Л., Музгиз, 1959. 78 стр. с илл. (Книжка для юношества).

Васина-Гроссман В. А. М. И. Глинка. М., «Советская Россия», 1959. 197 стр. с илл. и нот.

Ремезов И. И. А. С. Даргомыжский. М., Музгиз, 1963. 126 стр. с илл. (Школьная б-ка).

Черный О. Е. Мусоргский. Повесть. Изд. 2. М., Детгиз, 1961. 302 стр. с илл. (Школьная б-ка).

Кунин И. Ф. Римский-Корсаков. М., «Молодая гвардия», 1964. 240 стр. с илл. (Жизнь замечательных людей).

Хопрова Т. А. Антон Григорьевич Рубинштейн (1829—1894). Краткий очерк жизни и творчества. Л., Музгиз, 1963. 118 стр. с илл. (Книжка для юношества).

Владыкина-Бачинская Н. М. Петр Ильич Чайковский. Изд. 2, доп. М., «Музыка», 1964. 196 стр. с илл. (Школьная б-ка).

Курцман А. С. А. К. Глазунов. М., «Музыка», 1965. 165 стр. с илл. (Школьная б-ка).

Бажанов Н. Д. Рахманинов (1873—1943). М., «Молодая гвардия», 1962. 445 стр. с илл. (Жизнь замечательных людей).

Благой Д. Д. Этюды Скрябина. М., «Музыка», 1963. 62 стр. (Б-ка слушателя концертов).

Советская музыка

Нестьев И. В. И песня и симфония. (Листая летопись советской музыки). М., «Молодая гвардия», 1964. 160 стр. с илл.

Автор рассказывает о советской музыке, о замечательных наших композиторах, певцах и музыкантах.

Соколовский И. Советские композиторы — лауреаты Ленинской премии. Краткие биографические очерки. М., Музгиз, 1961. 140 стр. с илл.

Прокофьев, Шостакович, Хачатурян, Соловьев-Седой, Свиридов.

Лившиц А. В. Жизнь за Родину свою. Очерки о композиторах и музыковедах, погибших в Великую Отечественную войну. М., «Музыка», 1964. 333 стр. с илл.

Бэлза И. Ф. Р. М. Глиэр. М., «Советский композитор», 1962. 63 стр. с илл. (В помощь слушателям концертов).

Грошева Е. А. Д. Кабалевский. М., Изд-во Музфонда СССР, 1956. 69 стр. с илл.; 7 л. илл.

Василенко С. Я. Балеты Прокофьева. М.—Л., «Музыка», 1965. 76 стр. с илл.

Ванслов В. В. Творчество Шостаковича. К 60-летию со дня рождения. М., «Знание», 1966. 32 стр. с илл.

Рабинович Д. А. Портреты пианистов. М., «Советский композитор», 1962. 268 стр. с илл.

Г. Нейгауз, В. Софроницкий, Г. Гинзбург, Л. Оборин, Э. Гилельс, М. Гринберг, С. Рихтер.

ТЕАТР

Театр и его язык

Юзовский Ю. Зачем люди ходят в театр. Статьи, очерки, фельетоны разных лет. М., «Искусство», 1964. 415 стр. с илл.

На страницах этой книги вы познакомитесь с искусством выдающихся советских и гастролирующих у нас зарубежных актеров и режиссеров.

Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. М., Изд-во ВТО, 1964. 270 стр. с илл.

Акимов Н. П. О театре. М.—Л., «Искусство», 1962. 350 стр. с илл.

Калитин Н. И. Как смотреть спектакль. Беседы об искусстве театра. М., «Молодая гвардия», 1961. 110 стр. с илл.

Островский М. А. Художник и театр. М., «Советский художник», 1965. 79 стр. с илл.

Художник и сцена. Сборник статей. М., «Искусство», 1964. 112 стр. с илл.

Зарубежный театр

Авдеев А. Д. Происхождение театра. М.—Л., «Искусство», 1959. 365 стр. с илл.

Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира. М., «Искусство», 1965. 328 стр. с илл. (Книга для старшего возраста).

Аникст А. А., Бояджиев Г. Н. Шесть рассказов об американском театре. М., «Искусство», 1963. 151 стр. с илл.

Зингерман Б. И. Жан Вилар и другие. О театре Брехта. Английские перемены. М., Изд-во ВТО, 1964. 244 стр. с илл.

Бояджиев Г. Н. Театральный Париж сегодня. М., «Искусство», 1960. 131 стр. с илл.

Русский театр

Куликова К. Ф. Кинжал Мельпомены. Рассказ о жизни Федора Волкова (1729—1763). Л.—М., «Искусство», 1963. 171 стр. с илл.

Маринчик П. Ф. Недопетая песня. Необычайная жизнь П. И. Жемчуговой. Л.—М., «Искусство», 1965. 147 стр.; 13 л. илл.

О крепостной актрисе Параше Ковалевой (1768—1803).

Щепкина-Куперник Т. А. Из воспоминаний о русском театре. М., Детгиз, 1956. 158 стр.

Дмитриев Ю. А. Мочалов — актер-романтик. М., «Искусство», 1961. 224 стр. с илл.

Клинчин А. П. Михаил Семенович Щепкин. К 175-летию со дня рождения. М., «Искусство», 1964. 107 стр. с илл.

Вера Федоровна Комиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. М.—Л., «Искусство», 1964. 421 стр. с илл.; 29 л. илл.

П. А. Стрепетова. Жизнь и творчество трагической актрисы. Л.—М., «Искусство», 1959. 341 стр.; 10 л. илл.

Советский театр

Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., «Искусство», 1962. 575 стр. с илл.

Абалкин Н. А. Художник и революция. Творчество Вл. И. Немировича-Данченко в советские годы. М., «Искусство», 1962. 300 стр.

Маринчик П. Ф. Рождение комсомольского театра. Л.—М., «Искусство», 1963. 287 стр. с илл.; 10 л. илл.

Это книга о создании Ленинградского ТРАМа, о молодежи театра, влюбленной в свое дело, о том, как актеры были одновременно авторами и исполнителями, режиссерами и работниками сцены.

Арго А. М. Звучит слово... Очерки и воспоминания. М., Детгиз, 1962. 102 стр. с илл.

Одно слово можно произнести по-разному, одну и ту же роль сыграть по-разному. Мастерству таких выдающихся актеров, как Тарханов, Яхонтов, Качалов и др., посвящена эта книга.

Беньяш Р. М. Без грима и в гриме. Л.—М., «Искусство», 1965. 224 стр. с илл.

О творчестве и жизненном пути ленинградских актеров Н. Симонова, Толубеева, Смоктуновского...

Херсонский Х. Н. Вахтангов. М., «Молодая гвардия», 1963. 359 стр. с илл. (Жизнь замечательных людей).

Таланов А. В. Качалов. М., «Молодая гвардия», 1962. 238 стр. с илл.

Бирман С. Г. Путь актрисы. Изд. 2. М., Изд-во ВТО, 1962. 292 стр. с илл.

Гиацинтова С. В. Жизнь театра. М., Детгиз, 1963. 207 стр. с илл.

Ильинский И. В. Со зрителем наедине. Беседа о театральном искусстве. М., «Молодая гвардия», 1964. 167 стр. с илл.

Пашенная В. Н. Ступени творчества. М., Изд-во ВТО, 1964. 211 стр. с илл.

Попов А. Д. Воспоминания и размышления о театре. М., Изд-во ВТО, 1963. 311 стр. с илл.

ОПЕРНЫЙ ТЕАТР

Тимохин Б. В. Выдающиеся итальянские певцы. Очерки. М., Музгиз, 1962. 176 стр. с илл.

Некоторые имена вам, вероятно, известны, например Энрико Карузо, с другими вы впервые встретитесь на этих страницах.

Львов М. Я. Русские певцы. М., «Музыка», 1965. 264 стр. с илл.

Жизнь и творчество выдающихся русских певцов Петрова, Собинова, Неждановой, Рейзена, А. Пирогова, Лемешева, Максаковой.

Раскин А. Г. Шаляпин и русские художники. Л.—М., «Искусство», 1963. 163 стр. с илл.

БАЛЕТ

Чистякова В. В. В мире танца. Беседы о балете. Л.—М., «Искусство», 1964. 131 стр. с илл.

Эльяш Н. И. Русская Терпсихора. М., «Советская Россия», 1965. 230 стр. с илл.

Это книга об истории русского балета, о русской школе классического танца, советском балетном театре и его связях с народным искусством.

Лопухов Ф. В. 60 лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера. М., «Искусство», 1966. 367 стр.; 28 л. илл.

Красовская В. М. Анна Павлова. Страницы жизни русской танцовщицы. Л.—М., «Искусство», 1964. 218 стр. с илл.

Иванова С. Г. Марина Семенова. М., «Искусство», 1965. 195 стр.; 25 л. илл.

Богданов-Березовский В. М. Галина Сергеевна Уланова. М., «Искусство», 1961. 171 стр.; 28 л. илл.

ЦИРК

Дмитриев Ю. А. Искусство цирка. М., «Знание», 1964. 80 стр. с илл.

Филатов В. И. и Аронов А. Б. Медвежий цирк. М., «Искусство», 1962. 207 стр. с илл.

Дурова Н. Ю. Ваш номер. Повесть для младшего и среднего возраста. М., «Советская Россия», 1964. 87 стр. с илл.

Помимо очень интересных рассказов об артистах цирка, дрессировщиках и животных, автор дает советы, как создать свой маленький театр зверей.

Дурова Н. Ю. Арена. Повести и рассказы. М., «Молодая гвардия», 1965. 240 стр. с илл.

Славский Р. Е. Цирк нашего двора. М., «Молодая гвардия», 1961. 183 стр. с илл.

Можно ли своими силами организовать цирковую самодеятельность, научиться стоять на проволоке, жонглировать, дрессировать животных?

ТЕАТР КУКОЛ

Федотов А. Я. Секреты театра кукол. М., «Искусство», 1963. 152 стр. с илл.

О том, как создается спектакль, об особенностях работы актера, режиссера, художника театра кукол.

Деммени Е. С. Школьный кукольный театр. Л., Детгиз, 1960. 72 стр. с илл. (Б-чка «Знай и умей»).

Эта книга рассказывает, как самим делать кукол, от самых простых до сложных, как построить ширму, приготовить бутафорию, декорации, научиться управлять куклами и поставить спектакль.

КИНО

Варшавский Я. Л. Встреча с фильмом. М., «Искусство», 1962. 168 стр. с илл.

Кино не только развлечение; из фильма можно получить много новых и интересных знаний. Автор иллюстрирует свой рассказ примерами лучших советских и зарубежных фильмов.

Айзенберг Г. Д. Чудеса кино. М., Бюро пропаганды советского киноискусства, 1962. 112 стр. с илл.

Герасимов С. А. О киноискусстве. Очерк для молодежи. М., «Молодая гвардия», 1960. 144 стр. с илл.

Один из крупнейших советских режиссеров показывает, что фильм — это результат труда большого разнообразного коллектива: режиссеров, актеров, операторов, художников и т. д.

Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. М., «Искусство», 1956. 455 стр. с илл.

Кинословарь в 2-х т. Т. 1. А—Л. М., «Советская энциклопедия», 1966. 976 столб. с илл.

Рачук И. А. Твой большой друг. М., «Молодая гвардия», 1965. 192 стр. с илл.

Это книга о кино с его первых шагов до наших дней, о лучших мастерах и фильмах, о творчестве советских кинорежиссеров Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко.

Соболев Р. П. Люди и фильмы дореволюционного кино. М., «Искусство», 1961. 175 стр. с илл.

О первых шагах русского кино, его развитии, мастерах и их лучших фильмах.

Садуль Ж. История киноискусства от его зарождения до наших дней. Перевод с 4-го франц. изд. М.,Изд-во иностр. лит-ры, 1957. 463 стр. с илл.

Юренев Р. Н. Краткая история советского кино. Вып. 1. М., «Знание», 1967. 140 стр. с илл.

Рубанова И. И. Киноискусство стран социализма. М., «Знание», 1963. 48 стр. с илл.

Бабиченко Д. Н. Искусство мультипликации. М., «Искусство», 1965. 114 стр. с илл.

Как создается мультипликация, изготовляются куклы, декорации, как происходит «одушевление» сцен.

Юренев Р. Н. Смешное на экране. М., «Искусство», 1964. 207 стр. с илл.

Очерк истории и теории мировой кинокомедии.

Юренев Р. Н. Советская кинокомедия. М., «Наука», 1964. 538 стр.

Автор пишет о процессе исторического развития советской кинокомедии. Знакомит нас с лучшими мастерами этого жанра—Протазановым, Ильинским, Барнетом и др.

Комики мирового экрана. [Сборник статей]. М., «Искусство», 1966. 287 стр. с илл.

Творческие портреты советских и зарубежных мастеров кинокомедии.

Актеры советского кино. Сборник небольших творческих портретов. М., «Искусство», 1964. 220 стр. с илл.

Мясников Г. А. Художники кинофильма. М., «Искусство», 1963. 100 стр. с илл.

Рассказ о работе художника-постановщика над созданием фильма, о роли декорации, выборе натуры.

Кармен Р. По странам трех континентов. М., «Молодая гвардия», 1962. 144 стр. с илл.

Рассказ одного из лучших советских операторов о своей работе в Испании, Вьетнаме и на Кубе.

Бейлин А. М. Актер в фильме. М.—Л., «Искусство», 1964. 227 стр. с илл.

В этой книге вам предстоят встречи с замечательными актерами советского и зарубежного кино.

Власов А. Е. и Млодик А. М. Волшебное окно. Л., Детгиз, 1963. 163 стр. с илл.

Как снимается фильм? Как готовят к съемкам юных актеров из числа самых обыкновенных девчонок и мальчишек? Каким образом возникают на экране картины взрывов, землетрясений, морских сражений? Можно ли снимать для кино настоящих зверей, рыб? Как производится съемка фильмов-сказок с участием ковров-самолетов, карликов, великанов?

Крючечников Н. В. и Соболев Р. П. Первая книга кинолюбителя. М., «Советская Россия», 1965. 183 стр. с илл.

Авторы знакомят с эстетическими и художественными основами труда сценариста, оператора, с вопросами организации любительского коллектива, рассказывают о съемке фильмов различных видов и жанров.

Шнейдеров В. А. Путешественник-кинолюбитель. М., «Искусство», 1961. 87 стр. с илл.

О видовом фильме, о его отличительных чертах и о том, что необходимо знать для того, чтобы самому снять хороший фильм-путешествие.

Кудряшов Н. Н. Как самому снять и показать кинофильм. Практическое руководство для кинолюбителя Изд. 3. М., «Искусство», 1961. 320 стр. с илл.

Комаров С. В. История зарубежного кино, т. 1 — немое кино. М., «Искусство», 1965. 416 стр. с илл; 25 л.

Актеры зарубежного кино. Сборник небольших творческих портретов. Вып. 1—2. М., «Искусство», 1965—1966.

Садуль Ж. Жизнь Чарли. Чарлз Спенсер Чаплин. Его фильмы и его время. Перевод с франц. М., «Прогресс», 1965. 319 стр. с илл.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Рохлин Н. А. и Шастин В. В. Телевидение как искусство. М., «Искусство», 1962. 80 стр. с илл.

Юровский А. Я. Об искусстве телевидения. М., «Знание», 1965. 71 стр. с илл.

Ильин Р. Н. Телевизионное изображение. М., «Искусство», 1964. 151 стр. с илл.

Эти книги — об истории, особенностях, жанрах телевидения, о сходстве и различии телевидения с кино, театром, радиовещанием, о том, как этот новый вид искусства неразрывно связан с техникой.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОТОГРАФИЯ

Морозов С. А. Искусство видеть. Очерки из истории фотографии стран мира. М., «Искусство», 1963. 271 стр. с илл.

О наиболее значительных явлениях в истории фотоискусства и выдающихся мастерах фотографии стран мира (за 120 лет).

СЛОВАРЬ-УКАЗАТЕЛЬ

В

Г

Д

Е

Ж

З

И

К

Л

М

Н

О

П

Т

У

Ф

ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ, РЕДАКТОРЫ, АВТОРЫ, ПРИНИМАВШИЕ УЧАСТИЕ ВО ВТОРОМ ИЗДАНИИ ДЕТСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ

Главная редакция

Е. И. Афанасенко, Д. Д. Благой, Б. А. Воронцов-Вельяминов, П. А. Генкель, Ф. В. Герасин, Н. К. Гончаров, Б. А. Дехтерев, Г. Н. Джибладзе, А. В. Ефимов, К. А. Иванович, И. А. Каиров, Л. А. Кассиль, М. П. Ким, Н. П. Кузин, А. Н. Леонтьев, А. Р. Лурия, А. А. Маркосян, А. И. Маркушевич (Главный редактор), С. Я. Маршак, В. А. Мезенцев, Н. А. Михайлов, С В. Михалков, В. Ф. Натали, М. В. Нечкина, С. В. Образцов, Б. П. Орлов, И. В. Петрянов, О. В. Писаржевский, М. А. Прокофьев, С. Д. Сказкин, Ф. Д. Сказкин, А. А. Смирнов, А. И. Соловьев, И. М. Терехов, Л. И. Тимофеев, С. Л. Тихвинский, Т. С. Хачатуров, В. М. Хвостов, Ю. В. Ходаков, Е. М. Чехарин, К. И. Чуковский, В. Н. Шацкая, Д. И. Щербаков, Д. А. Эпштейн, А. Н. Яковлев. Заместители главного редактора Б. Л. Бараш, И. В. Латышев.

В работе по подготовке второго издания приняли участие 934 автора и 104 художника.

Среди авторов: действительных членов и членов-корреспондентов Академий наук — 71; докторов наук и профессоров—198; кандидатов наук, доцентов и других научных сотрудников — 386; писателей и журналистов — 149; учителей — 39, инженеров и агрономов — 36; деятелей искусств — 32; чемпионов и заслуженных мастеров спорта — 23; Героев Советского Союза — 9 и Героев Социалистического Труда — 5.

Научные редакторы томов

Е. А. Арзуманян (VI т.); Д. Д. Благой (XI т.); Е. А. Бокарев (XI т.); А. Г. Бокщанин (VIII т.); В. А. Васина-Гроссман (XII т.); Б. А. Воронцов-Вельяминов (II т.); П. А. Генкель (IV и VI тт.); А. В. Ефимов (VIII т.); К. А. Иванович (VI т.); М. П. Ким (IX т.); Н. П. Кузин (VIII и IX тт.); А. Н. Леонтьев (VII т.); А. Р. Лурия (VII т.); А. А. Маркосян (VII т.); А. И. Маркушевич (II т.); В. А. Мезенцев (V и IX тт.); В. Ф. Натали (IV т.); Б. П. Орлов (I и X тт.); И. В. Петрянов (III т.); Д. В. Сарабьянов (XII т.); С. Д. Сказкин (VIII т.); Ф. Д. Сказкин (IV и VI тт.); А. И. Соловьев (I и IX тт.); Л. И. Тимофеев (XI т.); С. Л. Тихвинский (X т.); Т. С. Хачатуров (V т.); Д. И. Щербаков (I т.); А. Н. Яковлев (X т.).

Редакция

Старшие редакторы: В. А. Касименко (I и X тт.); Е. И. Коренева (VIII и IX тт.); А. А. Красновский (V т.); А. М. Кузнецов (II, VI, VII и IX тт.); М. Н. Ложечко (III т.); Т. П. Ляхова (I и XI тт.); М. Р. Петерсон (VI и IX тт.); В. П. Плетникова (IV т.); И. В. Разгуляева (III и X тт.); Т. Л. Шимановская (V и XII тт.); З. С. Юхвед (VII т.).

Редакторы: Т. Ф. Калганова (X т.); Л. С. Макарова (IX и XI тт.); Т. П. Минина (XII т.); А. Н. Оршанская (VII т.); Л. П. Печко (XII т.); Г. В. Таттар (IX т.). Редактор-библиограф — Е. Г. Хиной.

Младшие редакторы: Р. М. Дымшиц, К. Е. Ефимова, Е. А. Кошкина, А. В. Оболенская.

Спецредакторы: Ю. Г. Перель и А. Т. Цветков (II т.); В. И. Козлов и Д. Н. Трифонов (III т.); А. И. Калошин, О. И. Ксанфопуло и З. М. Снятиновская (VI т.); М. М. Коченов и Г. Л. Еленский (VII т.); А. С. Завадье и Ю. Н. Шебалдин (VIII т.); Н. Е. Дик (IX т.); Л. М. Минаев (X т.); Б. С. Шварцкопф, С. Л. Лейбович и П. Ф. Рощин (XI т.); А. Г. Гулиев и В. П. Соколов (XII т.).

Контрольные редакторы: Е. В. Пархоменко (I и XI тт.); И. Е. Рахлин и В. И. Битюцков (II т.); Д. М. Алексеев (III т.); Н. П. Мостовенко (III т.); Е. Л. Лурье (IV и XII тт.); И. Г. Вирко (V т.); Г. А. Крылов (VI т.); Г. А. Сибирева (VII т.); М. В. Терехова (IX т.); Ю. М. Владимиров (X т.).

Старшие худож. редакторы: М. Л. Афанасьева (X т.); Л. В. Голубева (VI, VII, XII тт.); С. И. Мартемьянова (II, V, VIII тт.); Е. Б. Шапалина (III, IV, IX, XI и XII тт.). Старший художественный и технический редактор — Н. П. Самохвалова (I—XII тт.).

Выпускающий Т. Я. Чудакова. Корректоры: В. С. Антонова, Е. А. Блинова.

Картографическая редакция

Заведующий редакцией — Ю. В. Аристов. Редакторы-картографы: В. И. Борискина, К. Ф. Зайцева, К. А. Коровина, В. И. Овчинникова, Е. В. Смирнова.

Серийное оформление издания художников
Д. С. Бисти и Ф. Б. Збарского.

Внешнее оформление тома художников
А. П. Ерасова и П. А. и Л. К. Шорчевых.

Рисунки к вводной статье художника Н. Н. Лутохина.

■

Старший редактор **Т. Л. Шимановская.**

Редакторы **Л. П. Печко, Т. П. Минина.**
Младший редактор **Е. А. Кошкина.**
Спецредакторы **А. Г. Гулиев, В. П. Соколов.**
Контрольный редактор **Е. Л. Лурье.**
Старшие художественные редакторы
Л. В. Голубева, Е. Б. Шапалина.
Макет книги и техническое редактирование старшего
художественного редактора **Н. П. Самохваловой.**
Выпускающий **Т. Я. Чудакова.**
Корректоры **В. С. Антонова** и **Е. А. Блинова**

■

Сдано в набор 24/XI 1967 г. Подписано к печати 10/X 1968 г.
Формат $84 \times 108^{1}/_{16}$. Печ. л. 67,2 (40) + вкл. 6,93 (4,125).
Уч.-изд. л. 77,72. Тираж 500 000 экз. (250001—500000)
А10621 Цена 3 р. 70 к.
Издательство «Просвещение» Комитета по печати при Совете Министров РСФСР. Редакция Детской энциклопедии.
Адрес редакции: Москва, Ж-28, Хохловский пер., д. 16.

■

Московская типография № 2 Главполиграфпрома Государственного Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, 105. Заказ 2789. Цветные вклейки отпечатаны в Московской типографии № 2.





